

**TELEVISIE EN RESEPSIESTUDIE: 'N ANALISE VAN
KYKERSINTERPRETASIE VAN DIE SEEP-OPERA
*EGOLI — PLEK VAN GOUD***

deur

MAGRIETHA PITOUT

voorgelê luidens die vereistes

vir die graad

DOCTOR LITTERARUM ET PHILOSOPHIAE

in die vak

KOMMUNIKASIEKUNDE

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

PROMOTOR: PROFESSOR P J FOURIE

APRIL 1996

Opgedra aan:

Franz Marx

die bobaas-storieverteller in Suid-Afrika

BEDANKINGS

Hiermee wil ek graag die volgende persone bedank:

- **Prof P J Fourie**, studieleier vir sy kritiese kommentaar en waardevolle leiding in die voltooiing van hierdie proefskrif
- **David Wigston** vir sy onskatbare hulp met die formattering van die proefskrif
- **Chris Steinmann** en **Tino Pitout** vir die hulp wat hulle verleen het met proeflees van hierdie proefskrif
- **Dorette Snyman** vir die hulp wat sy verleen het met die opspoor van noodsaaklike bronne en die werwing van swart deelnemers
- My eggenoot **Tino** en my **kinders** vir hulle morele ondersteuning, begrip en belangstelling
- **Franz Marx** vir die toestaan van die persoonlike onderhoud en die toestemming wat hy verleen het om dié inligting in die proefskrif op te neem.

OPSOMMING

Hierdie proefskrif is 'n verkennende ondersoek na kykers se interpretasie van die seep-opera *Egoli - Plek van Goud*. Die basiese vertrekpunt van die studie is die teks-leserontmoeting waar gelyke status aan die boodskap ('n teks) en die ontvanger ('n kyker) gegee word. Uit so 'n ontmoeting ontstaan kykers se interpretasies. Dié tweeledige ondersoek plaas die proefskrif binne die teoretiese en metodologiese raamwerk van resepsiestudie om die komplekse interaksie tussen 'n teks en die ontvanger te ondersoek. Die twee komponente word binne spesifieke historiese en kulturele kontekste geplaas, te wete die veranderende politieke en ideologiese klimaat in Suid-Afrika asook die sosio-kulturele en politieke kontekste van die deelnemers.

Die deelnemers van hierdie studie is groepe bruin-, swart- en witvroue. Groeponderhoude (fokusgroepe) is met ses groepe vroue tydens hul etensuur by die werkplek gevoer. Die onderhoude is rondom die volgende temas gestruktureer: romanse, identifikasie, parasosiale interaksie, sosiale interaksie, intertekstualiteit en *Egoli* as 'n forum vir die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede.

Kykers se interpretasie van dié temas is ontleed aan die hand van referensiële, onderhandelde en kritiese interpretasierame. Daar is gevind dat die verskillende kultuurgroepe in 'n groot mate dieselfde interpretasierame gebruik in hul interpretasie van die verskillende temas. Die opvallendste verskil tussen die groepe is die wyse waarop die deelnemers die tema *Egoli as 'n forum vir die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikhede* vertolk: as gevolg van verskillende sosio-kulturele en politieke omstandighede in Suid-Afrika het die deelnemers waarskynlik interpretasierame ontwikkel wat aan daardie omstandighede gekoppel kan word.

In die studie is aangetoon dat die hermeneutiek en resepsieteorie nuttige verklarings gee van die elemente in die seep-operateks wat kykersbetrokkenheid stimuleer en die proses van interpretasie. Die proses verloop soos volg: deelnemers het bepaalde verwagtings oor 'n program; hulle moet die uitgebeelde werklikheid(e) herken en die boodskappe dan toe-eien. Hierna word boodskappe 'n kultuur binnegedra deur middel van sosiale diskoers. Die teoretiese onderbou het voorts aan die lig gebring dat deelnemers se interaksie met en interpretasie van *Egoli* 'n vorm van spel is. Empiriese bewyse is gevind dat die deelnemers op speelse wyse

- oor karakters 'skinder';
- spekulêr oor romantiese assosiasie;
- met karakters identifiseer; en
- parasosiale verhoudings met karakters aanknoop.

SUMMARY

This thesis is an exploratory study of viewers' interpretation of the soap opera *Egoli - Place of Gold*. The basic point of departure is the text-viewer encounter where equal status is given to the message (text) and the recipient (viewer). Viewers' interpretations develop from this encounter. This dichotomous investigation places the thesis within the theoretical and methodological framework of reception study where the complex interaction between a text and the recipient is examined. The two components are placed within specific historical and cultural contexts, namely the changing political and ideological climate in South Africa, as well as the socio-cultural and political contexts of the participants.

The groups participating in this study consisted of coloured, black and white women. Six group interviews (focus groups) were held with these women during their lunch-hour at the workplace. The interviews were structured around the following themes: romance, identification, parasocial interaction, social interaction, intertextuality and *Egoli* as a forum for the portrayal of South African realities.

Viewers' interpretations of these themes were analysed according to referential, negotiated and critical interpretative frames. It was largely found that the various cultural groups use the same interpretative frames to interpret the various themes. The exception was the way participants interpreted *Egoli as a forum for the portrayal of South African realities*: because of different socio-cultural and political circumstances in South Africa the participants may have developed interpretation frames that could be linked to these circumstances.

Hermeneutics and reception theory provide useful explanations of these elements in a soap opera text that stimulate viewers' involvement and the process of interpretation. This process proceeds as follows: participants have specific expectations regarding a programme; they must recognise the realities depicted and then appropriate the messages. Thereafter messages are incorporated into a culture by means of social discourse. A further important theoretical finding was that the participants' interaction with and interpretation of *Egoli* takes the form of play. It was empirically determined in this study that participants playfully

- speculate about romantic association;
- engage in gossip about characters;
- identify with characters; and
- develop parasocial relationships with characters.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

VOORWOORD	1
1.1 INLEIDING	1
1.2 BEHOEFTE AAN DIE STUDIE	5
1.3 AFBAKENING EN OMSKRYWING VAN DIE ONDERWERP	7
1.4 NAVORSINGSVRAE	9
1.5 DOELSTELLING	10
1.6 METODOLOGIE	11
1.7 TEORETIESE FUNDERING VAN DIE STUDIE	14
1.8 DIE STRUKTUUR VAN DIE PROEFSKRIF	15

HOOFSTUK 2

'N OORSIG VAN DIE TELEVISIESEEP-OPERA AS GENRE

2.1 INLEIDING	17
2.2 DIE ONTSTAAN VAN DIE SEEP-OPERAGENRE	18
2.3 PROBLEME RONDOM DIE OMSKRYWING VAN DIE SEEP- OPERAGENRE	18
2.4 GENERIESE KONVENSIES VAN DIE SEEP-OPERA	24
2.5 ANALISE VAN KARAKTERS IN <i>EGOLI</i>	36
2.5.1 Argetipes	37
(a) <i>Die jong, weerlose, romantiese heldin</i>	37
(b) <i>Die romantiese held (Mr Right)</i>	38
(c) <i>Die vroulike mededinger/antagonis</i>	39
(d) <i>Die aartsskurk</i>	39
(e) <i>Die welwillende, liefdevolle moeder/ouma</i>	39
(f) <i>Die gesinsman/patriarg</i>	40
(g) <i>Die bemoeisieke en gemene moeder</i>	40
(h) <i>Die beroepsvrou</i>	40

	(i) <i>Aspoestertjies</i>	40
	(j) <i>Die 'bekeerde' misdadiger</i>	40
2.5.2	Evaluering	41
2.6	SAMEVATTING	41

HOOFSTUK 3

DIE SEEP-OPERA: 'N PRODUK VAN POPULêRE KULTUUR

3.1	INLEIDING	43
3.2	<i>EGOLI</i> AS 'N KULTURELE FORUM	44
3.3	HOë, POPULêRE EN MASSAKULTUUR: TEORETIESE PERSPEKTIEWE	46
3.3.1	Politiese perspektief	46
3.3.2	'n Post-modernistiese perspektief	48
3.3.3	'n Kapitalistiese perspektief	50
3.4	STRUKTURELE TWEEDILING VANDIE KULTURELE TERREIN: POPULêRE EN MASSAKULTUUR	53
3.5	IDEOLOGIE EN STEREOTIPES	57
3.6	SAMEVATTING	64

HOOFSTUK 4

TEORETIESE BENADERINGS EN NAVORSINGSMETODES IN DIE BESTUDERING VAN DIE SEEP-OPERAGEHOOR

4.1	INLEIDING	65
4.2	TEORETIESE BENADERINGS IN GEHOORSTUDIES	66
4.2.1	'n Kort historiese oorsig van die bestudering van televisiegehoor in televisiestudie	66
	(a) <i>White (1994)</i>	67
	(b) <i>Lindlof (1991)</i>	68
	(c) <i>Jensen en Rosengren (1990)</i>	69
	(d) <i>Höijer (1992)</i>	70

(e) <i>Evaluering</i>	71
4.2.2 Begrippe van die hermeneutiek en resepsieteorie	72
4.2.3 Navorsing oor die seep-operagehoor	79
4.2.4 Evaluering	80
4.2.5 Ten slotte	80
4.3 Kwalitatiewe Navorsingsmetodes in Gehoorstudies	82
4.3.1 Historiese oorsig	82
4.3.2 Die etnografie in kommunikasienavorsing	86
4.3.3 Kritiek teen die gebruik van gehooretnografie	88
4.3.4 Evaluering	95
4.3.5 Gevolgtrekking	98
4.5 SAMEVATTING	100

HOOFSTUK 5

METODOLOGIE: 'N NARRATIEWE MODEL VIR BOODSKAPANALISE

5.1 INLEIDING	101
5.2 KWANTITATIEWE INHOUDSONTLEDING	102
5.3 STRUKTUREEL-SEMILOGIESE METODES	102
5.3.1 'n Narratiewe model	103
5.3.2 Kykers se herroep van die narratief	111
5.3.3 Sintagmatiese en paradigmatische analise van die narratief	115
5.3.4 Vlakke van betekenis	117
5.3.5 <i>Egoli</i> as 'n kulturele forum vir morele kwessies	120
5.4 SAMEVATTING	121

HOOFSTUK 6

DIE NAVORSINGSONTWERP VAN DIE EMPIRIESE GEHOORSTUDIE

6.1 INLEIDING	123
---------------------	-----

6.2	DIE AKTIEWE GEHOOR EN SOSIO-KULTURELE KONTEKS VAN TELEVISIEKYK	124
6.2.1	Die aktiewe ontvanger	124
6.2.2	Die sosio-kulturele konteks van televisiekyk	125
6.3	NAVORSINGSONTWERP EN PROSEDURE	127
6.3.1	Keuse van die data-insamelingstegniek: die groeponderhoud . . .	127
6.3.2	Die steekproef	129
6.3.3	Samestelling van die groepe	131
6.3.4	Lokale waar groeponderhoude gevoer is	135
6.3.5	Voorbereiding van die groepmateriaal	135
	(a) <i>Voorgroepvraelys</i>	135
	(b) <i>Monitorgids</i>	136
	(c) <i>Die rol van die gespreksleier</i>	136
6.3.6	Verloop van 'n groeponderhoud	137
6.4	EVALUERING VAN DIE RELATIEWE VOORDELE EN NADELE VAN GROEPONDERHOUDE	140
6.4.1	Voordele van groeponderhoude	140
6.4.2	Nadele van groeponderhoude	142
6.5	DIE KODERINGSISTEEM	145
6.5.1	Omskrywing van die temas	147
	(a) <i>Romanse</i>	147
	(b) <i>Identifikasie</i>	148
	(c) <i>Parasosiale interaksie</i>	148
	(d) <i>Sosiale interaksie</i>	149
	(e) <i>Intertekstualiteit</i>	149
	(f) <i>Egoli as 'n forum vir die uitbeelding van Suid- Afrikaanse werklikhede</i>	150
6.5.2	Subtemas	151
	(a) <i>Referensiële rame</i>	151
	(b) <i>Kritiese rame</i>	152
	(c) <i>Onderhandelde rame</i>	153
6.5.3	Die ontledingseenheid	154

6.6	SAMEVATTING	154
-----	-------------------	-----

HOOFSTUK 7

RESULTATE EN BESPREKING

7.1	INLEIDING	155
7.2	VERWAGTINGSHORISONNE	156
7.3	ROMANSE	158
7.3.1	Karakter(s) wat 'n vriend/vriendin in Egoli moet kry	160
7.3.2	Die Chris/lynette-storielyn	163
7.3.3	Die Mitch/Kimberley-storielyn	165
7.3.4	Evaluering	167
7.4	IDENTIFIKASIE	168
7.4.1	Evaluering	175
7.5	PARASOSIALE INTERAKSIE	176
7.5.1	Evaluering	182
7.6	SOSIALE INTERAKSIE	184
7.6.1	Evaluering	189
7.7	INTERTEKSTUALITEIT	190
7.7.1	Evaluering	195
7.8	EGOLI AS 'N FORUM VIR DIE UITBEELDING VAN DIE SUID- AFRIKAANSE WERKLIKHEDE	196
7.8.1	Groepe 1 en 2	197
7.8.2	Groep 3	199
7.8.3	Groep 4	200
7.8.4	Groep 5	201
7.8.5	Groep 6	201
7.8.6	Evaluering	203
7.9	ENKELE REDES HOEKOM SWARTVROUE NIE NA <i>EGOLI</i> KYK NIE	206
7.10	SAMEVATTING	207

HOOFSTUK 8

BEVINDINGS EN GEVOLGTREKKINGS

8.1	INLEIDING	210
8.2	BEVINDINGS EN BYDRAES VAN DIE STUDIE	211
8.2.1	Die boodskap	211
8.2.2	Die gehoorstudie	212
	(a) Die kontekste waarbinne boodskappe ontvang word	213
	(b) Die toe-eiening van boodskappe	213
	(c) Die diskussie van boodskappe	214
8.2.3	Die teoretiese onderbou van die studie	215
8.2.4	Bevindings ten opsigte van resepsie-analise as metodologie	221
8.3	SLOTGEDAGTES	226
BYLAE A	ONDERHOUD MET FRANS MARX — 1.08.95	228
BYLAE B	PERSOONLIKHEIDSPROFIEL VAN KARAKTERS IN <i>EGOLI</i>	237
BYLAE C	KWANTITATIEWE INHOUDSONTLEDING VAN BEROEPE IN <i>EGOLI</i>	245
BYLAE D	KYKERS SE HERROEP VAN 'N STORIELYN IN <i>EGOLI</i>	249
BYLAE E	TEMATIESE ANALISE VAN KYKERS SE BRIEWE AAN DIE <i>EGOLIKLUB</i>	252
BYLAE F	MONITORGIDS VIR GROEPONDERHOUDE	256
BYLAE G	VOORGROEPPVRAELYS	260
BYLAE H	TRANSKRIPSIES VAN SES GROEPONDERHOUDE	267
	GROEP 1	268

GROEP 2	275
GROEP 3	282
GROEP 4	287
GROEP 5	293
GROEP 6	300
THE INTERVIEW SESSION WITH VULA	305
BRONNE	307

LYS VAN FIGUURE

Figuur 1:	Weeklikse markaandeel van <i>Egoli</i> ; gemiddeld vir vyf weksdae (18h00-18h30)	3
Figuur 2:	Getal kykers per stasie; weeklikse gemiddeld vir vyf dae (18h00-18h30)	3
Figuur 3:	Weeklikse persentasie markaandeel van <i>Egoli</i> ; gemiddel vir vyf weksdae (18h00-18h30)	4
Figuur 4:	Persentasieverdeling van manlike/vroulike kykers van <i>Egoli</i> ; gemiddeld vir vyfweksdae (18h00-18h30)	31
Figuur 5:	<i>Egoli</i> se daaglikse AMPS beoordelings (<i>ratings</i>) volgens geslag; 03-07 Julie 1995	32
Figuur 6:	<i>Egoli</i> se daaglikse AMPS beoordelings (<i>ratings</i>) volgens taal; 03-07 Julie 1995	33
Figuur 7:	Persentasieverdeling van Engels/Afrikaanse kykers van <i>Egoli</i> ; gemiddeld vir vyf weksdae (18h00-18h30)	33
Figuur 8:	Tipologie van hoë en massakultuur (Kipnis 1986:54)	50
Figuur 9:	'n Model vir die analise van gehoorinterpretasie	147

LYS VAN TABELLE

Tabel 1:	Tipologie van karakters in seep-operas	36
Tabel 2:	'n Ontledingsmodel vir 'n narratiewe struktuur	106
Tabel 3:	Burke (1970) se dramatiese prosesmodel	108
Tabel 4:	Analise van 'n <i>Egol</i> storielyn	109
Tabel 5:	Samestelling van groepe	132
Tabel 6:	Demografiese besonderhede van groepe	133
Tabel 7:	Redes hoekom deelnemers na <i>Egoli</i> kyk	157
Tabel 8:	Interpretasierame wat by die tema romanse operatief is	159
Tabel 9:	Interpretasierame wat by die tema identifikasie operatief is	169
Tabel 10:	Interpretasierame wat by die tema parasosiale interaksie operatief is	177
Tabel 11:	Persone met wie <i>Egoli</i> bespreek word	185
Tabel 12:	Interpretasierame wat by die tema ' <i>Egoli</i> as 'n forum vir die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikede' operatief is	197

HOOFSTUK 1

VOORWOORD

1.1 INLEIDING

Sedert die seep-opera as vyftien minute radioreekse ontstaan het, was hierdie genre verbasend suksesvol om gewone mense (veral aanvanklik huisvroue) in lojale 'verslaafdes' te verander. Die sukses van sepies het kritici verstom en dronk geslaan: aan die een kant was daar kritici wat dit afgemaak het as swak smaak en triviale vermaak. Ander kritici weer het ernstig ondersoek begin instel na die gewildheid van sepies.¹ Die gewildheid van hierdie genre blyk uit die volgende syfers: in die Verenigde State van Amerika (VSA) kyk meer as 50 miljoen

¹ Daar is letterlik 'n ontploffing van studies oor die seep-opera. Die volgende is slegs enkele bronne (kyk die bronnelys vir meer voorbeelde): Allen (1985; 1987a en b); Ang (1985); Brown (1987; 1990); Garaghty (1991); Gitlin (1986); Hobson (1982, 1991); Livingstone (1988; 1990a en b); Seiter et al. (1991).

kykers elke week na sepies (Rosen 1986:44). In Brittanje kyk tussen 15 tot 25 miljoen mense per program na *daytime serials*² soos *EastEnders* en *Coronation Street* (Livingstone 1988:55).

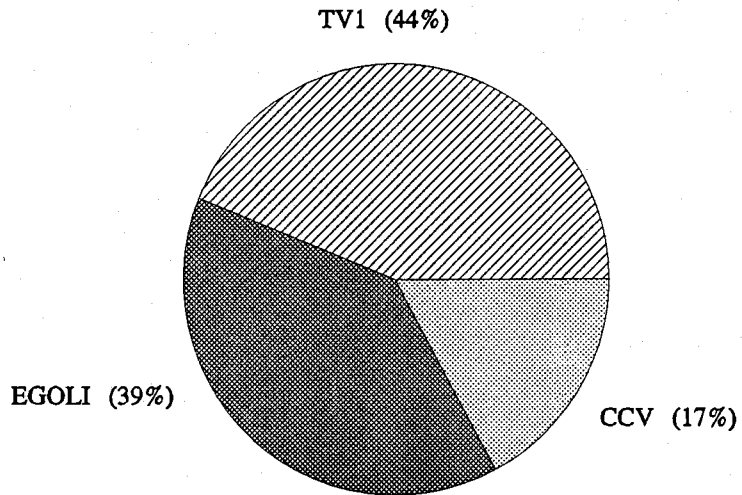
In Suid-Afrika is seep-operas ook baie gewild, veral die plaaslik-vervaardigde sepie *Egoli — Plek van Goud*. Volgens die gegewens in figure 1, 2 en 3 is *Egoli* een van die gewildste programme wat daagliks van Maandag tot Vrydag in die tydgleuf 18:00 tot 18:30 op M-Net³ gebeeldsaai word. *Egoli* is voorts die eerste multikulturele⁴ seep-opera wat in Suid-Afrika vervaardig word. Die multikulturele aard van *Egoli* is opsigself baie interessant: sedert 2 Februarie 1990 met die ontbanning van die *African National Congress* (ANC) en die *Suid-Afrikaanse Kommunistiese Party* (SAKP), het bestaande politieke hierargieë (bv die dominansie van die regerende party van die dag, die Nasionale Party) begin verbrokkel. Dit het tot 'n 'Afrikanisering'⁵ gelei wat neerslag gevind het in produkte van populêre kultuur — veral televisieprogramme wat vir gemengde teikengroepe bedoel is (Malan 1994:4-6). Dus verskyn verskillende kultuurgroepe nou saam in Suid-Afrikaansvervaardigde programme, byvoorbeeld sitkoms, speur/polisiereekse en seep-operas — iets wat vóór Februarie 1990 nie die geval was nie.

² In Brittanje word *daytime serial* in plaas van seep-opera of sepies gebruik. Kyk hoofstuk 2 vir 'n volledige bespreking van die probleme rondom die definiëring van die seep-opera.

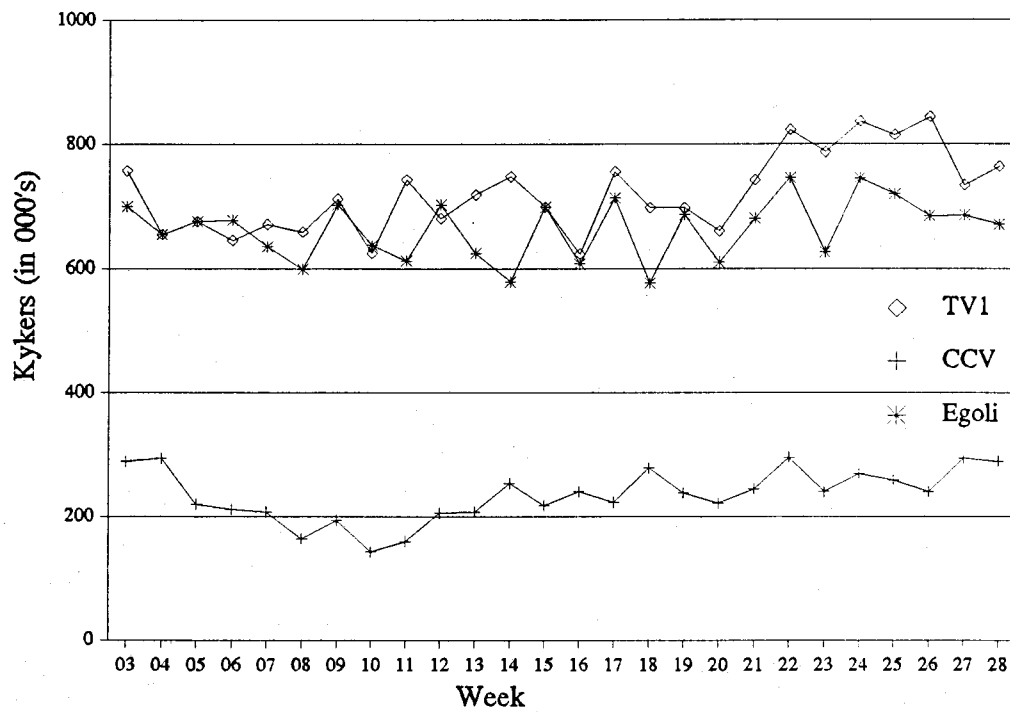
³ M-Net is 'n betaalkanaal en slegs intekenaars het toegang tot die kanaal. Om egter meer kykers te lok, het M-Net 'n ooptyd (vanaf 17:00 tot 19:00) waartydens al die televisiekykers (wat in die opvangsgebied van M-Net woon) op dié kanaal kan inskakel.

⁴ Met multikultureel word bedoel dat verskillende kultuurgroepe - swart, bruin en wit - saam in die storielyne van *Egoli* uitgebeeld word.

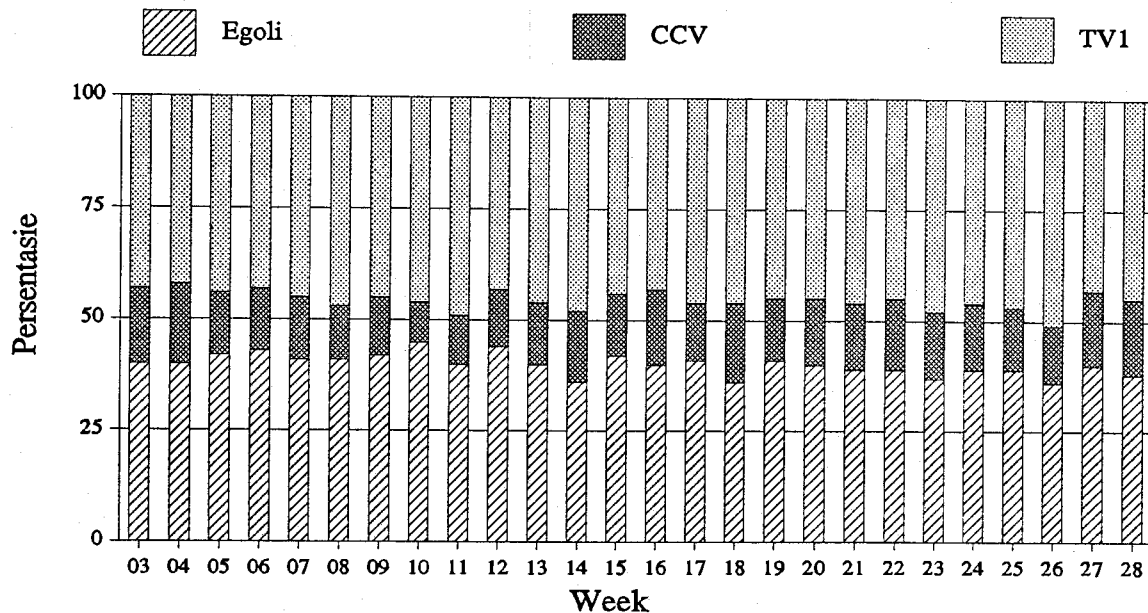
⁵ Malan (1994:7) sê dat "die verbrokkeling van politieke hierargieë sedert 2 Februarie 1990 het tot 'n opvallende 'Afrikanisering' en kulturele kruisbestuiwing van populêre kultuur bygedra". Met 'Afrikanisering' word dus bedoel die vermenging van verskillende kultuur- en rasse-groepe in Suid-Afrikaansvervaardigde programme.



Figuur 1: Weeklikse markaandeel van *Egoli*; gemiddeld vir vyf weksdae (18h00-18h30) (SARNS, Amps Meters 1995)



Figuur 2: Getal kykers per stasie; weeklikse gemiddeld vir vyf dae (18h00-18h30) (SARNS, Amps Meters 1995)



Figuur 3: Weeklikse persentasie markaandeel van *Egoli*; gemiddel vir vyf weksdae (18h00-18h30) (SARNS, Amps Meters 1995)

Dit is die gewildheid van *Egoli* en die uitbeelding van verskillende kultuurgroepe in die program wat die navorser van die onderhawige studie se belangstelling geprikkel het. Sover vasgestel kon word, ontbreek dit aan akademiese navorsing oor (a) die gewildheid van *Egoli*; (b) kykers van verskillende kultuurgroepe se interpretasies van die boodskappe in *Egoli*; en (c) die moontlike gebruik van hierdie program as 'n populêre simboliese vorm⁶ om die ideale en waardes van die 'nuwe' Suid-Afrika te propageer. Vervolgens word gekyk na enkele voorbeelde van navorsing wat in die buiteland gedoen is oor die seep-opera.

Navorsing in Brittanje (bv Buckman 1984; Hobson 1982, 1991) en in die VSA (bv Cantor & Pinegreen 1983; Allen 1987a, 1987b) oor die inhoud van seep-operas en die aard van kykers se ervaring daarvan, het onder andere gevind dat hierdie genre 'n belangrike aspek van

⁶ Die media as tekensisteme kan ook as simboliese vorme van uitdrukking en as tekste beskou word. Die twee begrippe beteken dat taal en nieverbale kommunikasie in die media doelbewus ingespan word om 'n boodskap te produseer. Die bedoeling kan wees om in te lig, te oordeel, of te vermaak. 'n Sepie soos *Egoli* kwalifiseer ook as 'n simboliese vorm wat as 'n kulturele teks gelees kan word.

populêre kultuur is: dit bevat boodskappe oor sosiale realisme soos ras, geslag, klas, moraliteit en gesinswaardes. Voorts toon die navorsingsresultate dat kykers intens betrokke raak by seep-operas. Volgens Allen (1987b, 1991) kan hierdie betrokkenheid nie bloot afgemaak word as triviale ontvlugtig of die banale ervarings van passiewe sombies en onintelligente massas nie.

Dié deterministiese mensbeskouing is egter besig om te verdwyn. In die plek daarvan word die mens as aktiewe skepper van sy of haar leefwêreld gestel. Toegepas op televisie, word televisiekyk gesien as 'n aktiewe en sosiale proses wat dikwels in die geselskap van gesinslede of vriende plaasvind. Voorts bespreek kykers programme, veral seep-operas met hul vriende, kollegas en gesinslede. Met ander woorde, programme dwing hulself nie onbevraagtekend af op eenvormige, passiewe kykers nie: die 'lees' (verstaan en vertolk) van 'n program is 'n aktiewe proses van onderhandeling tussen kykers en gebeure op die skerm; die kulturele omstandighede van die kykers en 'n interaksie tussen kykers self (Allen 1987b:246; Katz & Liebes 1987:419).

Om die proses van onderhandeling (betekenisskepping) te verstaan, stel Livingstone (1990b:23) voor dat **beide** die boodskap en die 'vertolkende' kyker bestudeer moet word ten einde die verwantskap tussen media-inhoud en die kyker se interaksie met daardie inhoud vas te stel. Dit is hierdie tweeledige interaksie tussen die boodskap (in die onderhawige geval *Egoli*) en die gehoor (kykers van verskillende kultuurgroepe), gesitueer binne hul sosio-kulturele omstandighede, wat as 'n verdere stimulus vir dié studie gedien het.

1.2 BEHOEFTE AAN DIE STUDIE

Die Suid-Afrikaanse samelewing is saamgestel uit verskillende kultuurgroepe. Elke kultuurgroep (en selfs lede binne 'n kultuurgroep) kan om verskillende redes na *Egoli* kyk en die boodskappe in die program verskillend interpreteer. Voorts weerspieël *Egoli* aspekte van die 'nuwe' Suid-Afrika: regstellende aksie; vakbonde; persoonlike en sosiale verhoudings tussen verskillende kultuurgroepe en gewoontes van swart kultuurgroepe soos lobola en mutiwinkels. Daarom kan die navorsingsresulte van oorsese studies nie sonder meer op Suid-Afrikaanse kykers toegepas word nie.

Wanneer die inhoud van *Egoli* met oorsese sepies vergelyk word, blyk die volgende verskille: in programme soos *Coronation Street* (Britse *daytime serial*) en *Loving* ('n Amerikaanse sepie) bestaan die gemeenskap van karakters hoofsaaklik uit wit werkersklas- en/of wit middel- en hoërklasgemeenskappe (Allen 1987a; Livingstone 1990b). In *Egoli* daarenteen is die gemeenskap van karakters nie hoofsaaklik wit nie: ander kultuurgroepe, swart en bruin, maak 'n integrale deel uit van die storielyne. Voorts verskil die samestelling van die narratief van *Egoli* ook van oorsese sepies, soos in die loop van hierdie proefskrif aangetoon sal word.

Daar bestaan dus 'n behoefte om ondersoek in te stel na die wyse waarop (a) *Egoli* as 'n teks saamgestel is; en (b) hoe verskillende kultuurgroepe in Suid-Afrika die boodskappe in *Egoli* interpreteer. Voortspruitend hier uit is 'n kernvraag van die proefskrif: kan 'n produk van populêre kultuur, in die onderhawige geval die seep-opera, moontlik 'n rol speel in die proses van sosiale, maatskaplike en politieke veranderinge? Malan (1994:5-6) is van mening dat dit wel 'n rol kan speel. Hy wys daarop dat tydens veranderinge van politieke en magsverhoudinge kan simboliese vorme (kyk voetnota 6) van kultuur as belangrike kommunikasiëkanale dien vir die oordrag van ideologiese boodskappe, verhoudingsmodelle en waardes.

In aansluiting by die voorafgaande bestaan daar ook 'n behoefte om interkulturele kwessies aan te spreek. Lindlof (1991:34-35) kritiseer kwalitatiewe gehoornavorsers wat bloot konsentreer op

their own neighbourhoods: capitalist Western cultures, and within those cultures, either highly conventional forms (e.g., white people watching television) or subcultures (usually oppositional folk with whom the researcher already identifies or is affiliated).

Daarom stel Lindlof (1991) voor dat meer interkulturele studies oor verskillende groepe in 'n samelewing gedoen moet word. Met 'interkultureel' bedoel Lindlof (1991:34) "the studying of people outside one's own reference groups". Daar moet dus gekyk word na mense wat (waarskynlik) nie dieselfde waardes, norme, gewoontes en denkpatrone as die navorser het nie. Lindlof (1991) sê voorts dat daar kultuurgroepe in 'n samelewing is wat in toestande van

subordinasie lewe en hierdie toestande kan radikaal verskil van dié van die navorser. Kwalitatiewe navorsing kan daarom een van die belangrikste wyses word waarop hierdie groepe se beskouings, gewoontes en menswaardigheid openbaar gemaak word (Lindlof 1991:35).

Toegepas op die 'nuwe' Suid-Afrika kan aangevoer word dat die tyd aangebreek het vir Suid-Afrikaanse kommunikasienavorsers om die wêreld van 'ondergeskikte' kultuurgroepe te betree — groepe wat as gevolg van apartheid (in die verlede) nie hulle regmatige plek in kommunikasienavorsing gekry het nie.

1.3 AFBAKENING EN OMSKRYWING VAN DIE ONDERWERP

Soos vroeër genoem, word betekenis geskep deur die interaksie tussen kykers en tekste. Hierdie interaksie

is a struggle, a site of negotiation between *two* semi-powerful sources. Each side has different powerful strategies, each has different points of weakness, and each has different interests. It is the process of negotiation which is central (Livingstone 1990b:23).

Beide individuele en groepverskille is gevind in die interpretasie van programme. Byvoorbeeld, Morley (1980) het gevind dat kykers verskillende posisies inneem (dominant, onderhandeld, en opposisioneel) met betrekking tot die normatiewe beskouing van die *British Broadcasting Corporation* (BBC) se program *The 'Nationwide' Audience*. Die verskillende posisies word toegeskryf aan verskille in politieke oortuigings, beroepe en demografiese veranderlikes. Liebes en Katz (1990) en Katz en Liebes (1986, 1987) het in hulle studies aangetoon hoe verskillende kultuurgroepe *Dallas* interpreteer. In hierdie studies is bewyse gevind dat kykers in 'n mindere of meerdere mate in 'n 'proses van onderhandeling' betrokke is wat meebring dat boodskappe verskillend vertolk word, dikwels lynreg teen die dominante boodskap (of ideologie).

Om die proses van betekenisgewing te bestudeer, moet **beide** die boodskap en die kyker bestudeer word. Op dié wyse kan vasgestel word wat die verwantskap tussen die boodskap en die kyker se interpretasies is. Deur net die boodskap (teks) te ontleed en daaruit afleidings te maak oor hoe kykers dit ervaar en daardeur beïnvloed word, word geen ruimte vir die dialogiese verhouding tussen die kyker en die teks gelaat nie. Tekstuele determinisme moet dus vervang word met 'n interaktiewe model tussen kykers en die boodskap (Hart 1991:136).

Omdat televisiekyk nie meer gesien word as 'n passiewe inneem van media-inhoud nie, kan televisie-inhoud ook nie meer net gesien word as bestaande uit manifeste en diskrete boodskappe nie (Livingstone 1990a:72). Televisie is inderdaad 'n komplekse samestelling van manifeste en latente boodskappe en hoe meer 'oop' 'n program is hoe groter is die kanse dat kykers kognitief en emosioneel betrokke sal raak in die konstruksie van betekenis (Eco 1979). Die seep-opera is so 'n relatiewe 'oop' genre wat aan kykers die geleentheid bied om betrokke te raak; die gapings in die teks in te vul en dit met hul eie ervarings in verband te bring (Allen 1985, 1987a; Livingstone 1987); met karakters te identifiseer en om gebeure met hul vriende en kollegas te bespreek (Hobson 1991; Katz & Liebes 1986).

Na aanleiding van die voorafgaande bespreking, word twee breë areas vir navorsing vir hierdie studie onderskei:

Eerstens word 'n narratiewe model opgestel vir die ontleding van die boodskap. Die doel met die model is om die narratiewe elemente wat kykersbetrokkenheid genereer asook die ideologieë en waardes onderliggend aan die teks te identifiseer.

Tweedens word 'n ontvangerstudie gedoen van drie groepe vroue van verskillende kultuurgroepe — bruin, swart en wit — se betekeniskonstruksie van die boodskappe in *Egoli*. Die konteks waarbinne die groeponderhoude uitgevoer word, is die werkplek. Die uitvoering van die onderhoude aldaar, stel die navorser van dié studie in staat om ondersoek in te stel na 'n seep-operakultuur by die werkplek. Hobson (1991) het in haar studie gevind dat seep-operas gewilde onderwerpe van bespreking by die werkplek is wat lei tot die totstandkoming van 'n seep-operakultuur aldaar.

Met dié tweeledige ondersoek (dus beide die boodskap en die ontvanger) word aangesluit by resepsienavorsing wat ondersoek instel na die komplekse betekenisgewende proses van die interaksie tussen 'n teks ('n program) en 'n ontvanger gesitueer binne 'n bepaalde sosio-kulturele konteks (Biltereyst 1995:101).

1.4 NAVORSINGSVRAE

Die volgende navorsingsvrae is vir hierdie studie relevant:

- Kan 'n produk van populêre kultuur, soos die seep-opera, as 'n kulturele forum dien om verskillende kultuurgroepe meer bewus te maak van mekaar se gebruike, gewoontes, houdings en waardes?
- Watter aspekte van die Suid-Afrikaanse werklikhede word in *Egoli* uitgebeeld?
- Hoe word verskillende kultuurgroepe in Suid-Afrika uitgebeeld?
- Watter elemente in die seep-operateks genereer kykersbetrokkenheid?
- Hoe interpreteer kykers van verskillende kultuurgroepe (wit-, bruin- en swartvroue by die werkplek) die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede in *Egoli*?
- Is daar sprake van 'n seep-operakultuur by die werkplek van die verskillende kultuurgroepe?
- Wat is kykers se 'verhoudings' met karakters in *Egoli* (bv identifikasie, parasosiale interaksie)?

1.5 DOELSTELLING

Die doel met hierdie studie is die tweeledige ondersoek van die komplekse betekenisgewende proses van interaksie tussen 'n teks en 'n ontvanger gesitueer binne spesifieke sosio-kulturele omstandighede. Gesien in die lig van Mouton en Marais (1985) se bespreking van navorsingsdoelstellings, bevat hierdie studie elemente van verkennende, beskrywende en analitiese navorsing.

Die studie is **verkennd** omdat nuwe inligting ingesamel word oor die strukturele kenmerke van narratiewe in *Egoli* en die wyse waarop verskillende kultuurgroepe die boodskappe in *Egoli* interpreteer. 'n Redelik onbekende en nuwe terrein word dus ondersoek (Mouton & Marais 1985).

Voorts is hierdie studie ook **beskrywend**. 'n Literatuurstudie word gedoen van bestaande bronne oor boodskapanalise, populêre kultuur, gehoornavorsing, kwalitatiewe metodologieë en resepsieteorie. Hierdie bronne word noukeurig ondersoek, beskryf en krities geëvalueer (Mouton & Marais 1985).

Die resultate van die literatuurstudie word as basis gebruik vir die opstel van 'n oorkoepelende **analitiese model**. Die model bestaan uit die volgende drie komponente:⁷

- Die kommunikator (instellings, individuele persone ens) wat vir die transmissie van simboliese vorme verantwoordelik is. Hierdie prosesse is vind plaas binne bepaalde sosiaal-historiese omstandighede en word gereguleer deur institusionele reëls (in hierdie verband word Franz Marx as die kommunikator beskou — kyk bylae A).
- Die boodskap en die wyse waarop dit saamgestel is. Die boodskappe wat deur middel van 'n medium oorgedra word, is komplekse simboliese konstruksies wat op bepaalde wyses saamgestel is (soos elders vermeld, word 'n narratiewe model vir boodskapanalise opgestel).

⁷ Kyk Thompson (1990:304) en Jensen en Rosengren (1990:218) vir 'n meer volledige bespreking van die driedelige (*tripartite*) model.

- Die gehoor (of ontvangers) wat die boodskappe ontvang en toe-eien. Die boodskappe word deur individue en groepe individue ontvang binne spesifieke sosio-historiese omstandighede. Binne hierdie omstandighede neem hulle sin uit boodskappe en inkorporeer dit in hul daaglikse lewe. ('n Model vir gehoorinterpretasie word ontwerp om vas te stel hoe werkende vroue van verskillende kultuurgroepe teen die agtergrond van hul sosio-kulturele en politieke omstandighede boodskappe in *Egoli* interpreteer.)

Die bogenoemde drie komponente vorm die basis vir 'n konseptuele model om die onderlinge verband tussen hulle (die komponente) aan te toon. Die aandag kan wel net op een van hierdie domeine gefokus word waar elkeen se kenmerke en prosesse ontleed word. Omdat hierdie drie domeine interverwant is, is die ontleding van slegs een domein egter onvoldoende. Wat nodig is, is 'n omvattende benadering wat al drie komponente van die kommunikasieproses insluit. Dit stel die navorser in staat "to relate the results of these differing analyses to one another, showing how the various aspects (or domains — eie byvoeging) feed into and shed light on one another" (Thompson 1990:304).

Om die voorafgaande bespreking saam te vat: in hierdie studie word al drie komponente van die kommunikasieproses aan die orde gestel. Byvoorbeeld, Frans Marx as die kommunikator; 'n strukturele analise van die narratiewe (die boodskap) in *Egoli* (*Egoli* as teks); en die kykers (drie groepe vroulike kykers van verskillende kultuurgroepe) se interpretasie van die boodskappe. Hierdie komponente verteenwoordig die bostaande driediedige model wat binne sosio-kulturele kontekste bestudeer word.

1.6 METODOLOGIE

Die metodologie van hierdie studie val grotendeels in die kader van kwalitatiewe navorsing. Soos vroeër aangedui, word 'n narratiewe analise van die boodskap gedoen (kyk 1.7 vir 'n bespreking van die teoretiese onderbou van die model). Die boodskap word op so 'n wyse ontleed dat dit met kykers se interpretasierame in verband gebring kan word.

In die bestudering van die gehoor word die volgende data-insamelingstegnieke (metodes) gekombineer:

- 'n Tematiese ontleding van kykers se briewe aan die *Egoli*klub. Die temas wat uitgelig word, dien as onderwerpe vir die groeponderhoude (kyk bylae E).
- Groeponderhoude (fokusgroepe) met drie verskillende kultuurgroepe (kyk bylae H).
- 'n Semi-gestruktureerde vraelys wat voor die aanvang van die groeponderhoude aan die deelnemers voorgelê word (kyk bylae G). Die doel met die vraelys is om demografiese gegewens in te samel asook inligting oor sensitiewe kwessies. Dit wil sê, onderwerpe waarvoor deelnemers moontlik in 'n groepsituasie nie die vrymoedigheid sal hê om oor te praat nie.

Die kombinasie van verskillende navorsingstegnieke, wat as kruisvalidasie (*triangulation*) bekend staan, stel die navorser in staat om 'n groter geheelbeeld te kry van die fenomene wat ondersoek word (Denzin 1978). So 'n kombinasie lewer dikwels heterogene en diverse materiaal op en dit is veral diskrepansies tussen verskillende stelde data wat betekenisvol is. Heterogeniteit beteken egter nie relativisme nie want die verskeidenheid data moet op 'n sistematiese wyse ingesamel en ontleed word. In kwalitatiewe navorsing word wetenskaplike geldigheid verkry deur die sistematiese insameling en interpretasie van data en nie deur bevindings te veralgemeen na ander groepe nie. Ook nie om 'ewige waarhede' te ontdek nie (Drotner 1994:96-97).

Dit is nie die doel met hierdie studie om bevindings te veralgemeen of oorsaaklike verbande tussen veranderlikes aan te toon nie. **Die doel is om tendense uit te wys.** Omdat die steekproef van die studie baie klein is (38 vroue het aan die groeponderhoude deelgeneem) en omdat die steekproewe ook nie op ewekansige wyse getrek is nie, kan dié studie slegs as 'n wetenskaplike illustrasie of hoogstens as 'n gevallestudie beskou word.

Soos vroeër aangedui, val hierdie studie hoofsaaklik in die kader van kwalitatiewe navorsing. Volgens Lindlof (1991) verteenwoordig kwalitatiewe navorsing 'n breë metodologiese

standpunt, 'n bepaalde houding teenoor die sosiale wêrelikheid en aspekte daarvan wat bestudeer word. Voorts wys Lindlof (1991:25) daarop dat daar soms na kwalitatiewe gehoorstudie verwys word as die etnografie; naturalistiese ondersoek; veldnavorsing of deelnemende waarneming. Vir Lindlof (1991:24) is kwalitatiewe navorsing egter die mees aanvaarbare term omdat al die bogenoemde navorsingsbenaderings (die etnografie; veldnavorsing; naturalistiese ondersoek) op die volgende aannames gebaseer is:

- Kwalitatiewe navorsers gebruik induktiewe, vertolkende metodes in hul bestudering van die alledaagse wêreld. Hierdie wêreld word as subjektief en sosiaal gekonstrueer beskou. Kwalitatiewe navorsing ondersoek dus die konstruksie van betekenis van alledaagse sosiale fenomene.
- Hierdie benaderings streef daarna om sosiale fenomene binne die historiese en institusionele konteks waarbinne dit voorkom, te bestudeer met die doel *“to preserve the form, content, and context of social phenomena and analyse their qualities, rather than separate them from their historical and institutional surroundings”* (1991:24). Die sosiale handeling wat bestudeer word, vind gewoonlik binne spesifieke sosiale kontekste plaas: 'n gesin, 'n subkultuurgroep, die werkplek, 'n organisasie of enige ander konteks waar die aksie plaasvind.
- Om relevante data te kry, is 'n mate van inmenging aan die kant van die navorser nodig. Volgens Lindlof (1991:25) strew sommige navorsers daarna om die moontlike effek wat hul aanwesigheid op die sosiale handeling wat bestudeer word mag hê, te verminder. Ander navorsers glo weer dat sulke effekte nie net onvermydelik is nie — intendeel waardevolle inligting kan op die wyse aan die lig kom. Die invloed van die navorser op die onderhoudsituasie word later meer volledig bespreek.

Hoewel die term 'kwalitatief' nie algemeen gebruik word deur navorsers wat kwalitatiewe gehoornavorsing doen nie, is “qualitative inquiry... probably the best single descriptor for what the great majority of them do” (Lindlof 1991:25). Die probleme rondom die gebruik van die etnografie, 'n gewilde navorsingsbenadering onder resepsienavorsers, word in hoofstuk 5 aangespreek.

1.7 TEORETIESE FUNDERING VAN DIE STUDIE

Volgens White (1994:3) het die verskuiwing van die 'magtige' media na die 'aktiewe ontvanger'-perspektief gesorg vir die lewendigste debatte in die geskiedenis van mediastudie. Die outeur wys daarop dat die term **resepsieteorie** dikwels gebruik word om die nuwe gehoorstudiebenadering te beskryf. White (1994) voel egter dat dit meer korrek is om van **interpretasieteorie** te praat omdat dit fokus op die gehoor se interpretasie van die betekenis van mediaboodskappe eerder as die gedragseffekte wat deur mediastimuli veroorsaak word.

Die teoretiese onderbou vir hierdie studie is 'n eklektiese integrasie van die volgende teorieë: die hermeneutiek van Gadamer (1975); Jauss (1982); Ricoeur (1983, 1976); en resepsieteorie⁸ van Iser (1978) en Ingarden (1973). Hierdie teorieë dien as grondslag vir die vertolking van die resutate van die groeponderhoude. (Die aannames van hierdie teorieë stem in 'n groot mate ooreen met die aannames van kwalitatiewe navorsing — kyk afdeling 1.6). Die hermeneutiek en resepsieteorie maak voorsiening vir 'n hermeneutiese interpretasie waar gepoog word om die betekenis van die teks te verstaan in terme van die sosio-kulturele en historiese konteks van beide die 'leser' en die 'skrywer'; die vermoë van 'lesers'⁹ om die teks te verwerk in terme van hulle bepaalde omstandighede; die aard van identifikasie; en 'lesers' se weerstand teen die dominante ideologie en hegemoniese kragte (White 1994:4, 5). Om dus die proses van interpretasie te verstaan, moet gekyk word na die prosesse van betekeniskonstruksie. Wilson (1993:7) wys daarop dat daar 'n toenemende konsensus onder navorsers van seep-operas is dat in die bestudering van interpretasie "equal regard be paid both to text and to audience...". ('n Saak is reeds vroeër in hierdie hoofstuk uitgemaak vir die bestudering van beide die kykers en die boodskap.)

Vir die opstel van 'n narratiewe model vir boodskapanalise word 'n struktureel-semiologiese benadering vir die ontleding van die narratief gevolg. Hier van belang is die werke van

⁸ Resepsieteorie word ook na verwys as lesergeoriënteerde teorieë (kyk Allen 1987a). Vir die doeleindes van die studie word resepsieteorie as 'n oorkoepelende term gebruik wat terme soos resepsie-estetika, lesergeoriënteerde kritiek en leser-responsteorie insluit.

⁹ Toegepas op televisie verwys 'n 'teks' na 'n televisieprogram; 'n 'leser' na die ontvanger (kyker); terwyl die 'lees van 'n teks' die ontvangs en interpretasie van die boodskap beteken.

Barthes (1973, 1975, 1977); Burke (1970); Todorov (1975) en van Dijk (1987). Hierdie werke word in hoofstuk 5 verder toegelig.

1.8 DIE STRUKTUUR VAN DIE PROEFSKRIF

In hoofstuk 2 word aandag gegee aan die ontstaan van die seep-operagenre en die probleme rondom die definiëring daarvan. Die gebrek aan 'n eenvormige definisie kan toegeskryf word aan die verskillende wyses waarop hierdie genre in die VSA en Brittanje ontstaan het. Hierdie aspekte word aan die orde gestel en gevolg deur 'n bespreking van die generiese konvensies van die seep-opera. Die konvensies word op *Egoli* toegepas om aan te toon in watter mate dié program ooreenstem met en/of verskil van die genrekonvensies wat vir die seep-opera gestel word.

Egoli word in die studie as 'n produk van populêre kultuur beskou. Daar is egter 'n voortgesette debat in die literatuur oor omskrywings van hoë, populêre en massakultuur. In hoofstuk 3 word enkele aspekte van die debatte vanuit drie verskillende teoretiese perspektiewe toegelig. Omdat ideologie 'n belangrike aspek van kultuur is sluit die hoofstuk noodwendig 'n bespreking in van ideologie; stereotipes as openbare (of sigbare) vorms van ideologie; en die ideologie van populêre en massakultuur. Voorts word die seep-opera as kulturele forum bespreek met spesifieke verwysing na *Egoli* as forum vir die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede.

Die teoretiese onderbou van die studie word in hoofstuk 4 bespreek. Soos by afdeling 1.7 aangetoon is, is die teoretiese onderbou 'n eklektiese integrasie van begrippe van die hermeneutiek en resepsieteorie. Voorts word die etnografie as navorsingsbenadering in hoofstuk 4 krities geëvalueer. Hoewel die etnografie baie gewild is, lok die gebruik daarvan deur resepsienavorsers skerp kritiek uit. Die vraag wat met die bespreking beantwoord moet word, is of die gebruik van die term etnografie hoegenaamd 'n bestaansreg in resepsienavorsing het.

Hoofstukke 5, 6 en 7 is die toepassing of empiriese gedeelte van hierdie studie. In hoofstuk 5 word die model vir **boodskapanalise** opgestel en toegepas op 'n narratief van *Egoli*. Voorts word in hierdie hoofstuk aangetoon hoe 'n narratiewe analise van die boodskap met kykers se interpretasie (herroep) van daardie narratief in verband gebring kan word.

Hoofstuk 6 handel oor die bestudering van die gehoorkomponent van die onderhawige studie. In dié hoofstuk word die navorsingsontwerp en die prosedure vir die insameling van die data van die groeponderhoude soos volg aan die orde gestel: motivering vir die gebruik van die groeponderhoud as data-insamelingstegniek; die steekproef; die samestelling van die groepe (2 groepe bruinvroue, 3 groepe witvroue en 1 groep swartvroue); lokale waar die groeponderhoude gevoer is; voorbereiding van die groepmateriaal; die verloop van 'n groeponderhoud en 'n evaluering van die relatiewe voordele en nadele van groeponderhoude wat insluit 'n bespreking van die probleme wat tydens die groeponderhoude ervaar is. Die laaste gedeelte van hoofstuk 6 bestaan uit 'n bespreking van die koderingsstelsel vir die analise van die omvangryke transkripsiemateriaal van die groeponderhoude. Vir die analise van die transkripsies word 'n model saamgestel wat bestaan uit ses temas (romanse, identifikasie, parasosiale interaksie, sosiale interaksie, intertekstualiteit en *Egoli* as 'n forum vir die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede). Die temas word geprojekteer op interpretasierame (referensieel, onderhandel en krities) om vas te stel watter rame operatief is by die interpretasie van die verskillende temas.

Hoofstuk 7 word gewy aan 'n bespreking en interpretasie van die resultate van die gehoorstudie. Hoofstuk 8 bestaan uit gevolgtrekkings en aanbevelings vir toekomstige navorsing.

HOOFSTUK 2

'N OORSIG VAN DIE TELEVISIESEEP-OPERA AS GENRE

2.1 INLEIDING

In hierdie hoofstuk word die ontstaan van die seep-opera onder die loep geneem. Hierdie oorsig word gestel binne die verwarring en probleme rondom die omskrywing van die seep-operagenre. Voorlopig word die terme seep-opera en sepies gebruik om na hierdie genre te verwys. Voorts word die generiese konvensies van die seep-opera aan die orde gestel en met voorbeelde uit *Egoli* toegelig. Die doel is om vas te stel of *Egoli* aan die kriteria voldoen wat vir die seep-opera gestel word.

2.2 DIE ONTSTAAN VAN DIE SEEP-OPERAGENRE

Die seep-operagenre het in die laat 1920s as radiovervolgverhale in die VSA ontstaan en is deur reuse vervaardigers van seepprodukte — *Proctor and Gamble* en *Colgate-Palmolive* — geborg. Hierdie maatskappye was geïnteresseerd in programme wat vroulike luisteraars sou lok en aan wie hulle hul seepprodukte kon verkoop (Brown 1987:5; Hobson 1982:27). Dit is hierdie assosiasie met seepprodukte wat daartoe gelei het dat radiovervolgverhale (en later ook dié op televisie) *soap operas* of *soaps* genoem is. Die seep-opera as genre het dus by die radio in die VSA begin.

Met die verskyning van televisie het gehore lojaal aan die seep-operagenre gebly en het dit een van die gewildste programme op televisie geword (Rosen 1986:42).¹⁰ Om die gehoor vir die advertering van huishoudelike produkte te behou, het die eerste televisiesepies in die VSA 'n uurlange formaat aangeneem en is bedags gebeeldsaai. Met hierdie formaat het veelvuldige intriges ("plots") en groot getalle karakters (ongeveer 40 per program) die norm geword. Mettertyd het vroulike karakters hoër statusberoepes as dié van huisvroue begin beklee, byvoorbeeld psigiaters, chirurge en navorsers.

In die literatuur is daar 'n voortgesette debat oor wat "actually constitutes the soap opera genre" (McGuigan 1992:145). Hierdie probleem word toegelig deur te let op die verskillende wyses waarop die genre in die VSA en Brittanje omskryf word.

2.3 PROBLEME RONDOM DIE OMSKRYWING VAN DIE SEEP-OPERAGENRE

Garaghty (1991:3) verduidelik dat die definisie van die seep-opera op die tradisionele model van die *daytime soap* in die VSA geskoei is. Aanvanklik is hierdie term gebruik om te

¹⁰ Die strawwe kompetisie met televisie het daartoe gelei dat die tydgleuwe waarin radiosepies uitgesaai is, verander moes word ten einde hulle gehoor te behou. Byvoorbeeld, in Suid-Afrika word radiosepies in die vroeë middag (14:00 tot 14:45) weksdae op Afrikaans Stereo uitgesaai. Die reëling skakel kompetisie met radiosepies se televisie-eweknie uit wat vanaf 16:00 op SABC1, SABC2, SABC3 en M-Net gebeeldsaai word.

verwys na reekse wat deur maatskappye van seepprodukte in die VSA vervaardig is (kyk afdeling 2.2). Die term *soap opera* het dus in die VSA ontstaan en is gebruik om programme te beskryf wat teen 'n lae koste vervaardig is en wat bedags, drie tot vyf keer per week gebeeldsaai is. As gevolg van klein begrotings was die voorkoms van hierdie programme 'slordig' en het die storielyne teen 'n stadige tempo voort geploeter.

Met die verskyning van televisiereekse soos *Dallas* en *Dynasty* met hul rojale begrotings, hoë produksiewaardes en wat tydens spitsyd (een keer per week) gebeeldsaai word, het die vraag ontstaan of hierdie programformaat ook seep-operas genoem kan word. Byvoorbeeld, Allen (1991:49-50) verwys na *Dallas* as 'n *serial drama* wat in die laat 1970s in die VSA verskyn het en ongekende sukses en gewildheid wêreldwyd geniet het — onder kykers sowel as akademië. Allen (1991) vind dit ietwat eienaardig dat *Dallas* ook 'n *soap opera* genoem word. Hy vermoed dit is omdat die pers in die VSA daarna as 'n seep-opera verwys en ook as gevolg van hierdie program se

narrative seriality, prominent female characters, and dramatic concern with heterosexual romance, kinship, and family sufficiently related it, on the one hand, to American daytime serials, and, on the other, to British serials such as *Crossroads*, for it to be brought under the same generic designation. (Allen 1991:49.) (Kyk die bespreking van die generiese konvensies van die seep-opera by afdeling 2.4.)

Comstock (1983:xxiii) is weer van mening dat per definisie is die seep-opera "a daytime program broadcast several times a week, with low production costs, as compared to prime time, and that it attracts a predominantly if hardly wholly, adult female audience". Sy definisie sluit dus nie sepies in wat een keer per week gedurende spitsyd uitgesaai word nie. Wat egter in gedagte gehou moet word, is dat spitsydsepieë sterk tematiese en stilistiese bande met sepies het wat bedags (*daytime soaps*) gebeeldsaai word (kyk afdeling 2.4).

Die Britse konteks bied selfs 'n duideliker voorbeeld van hoe problematies dit is om 'n eenvoudige, eenvormige definisie van die seep-opera te formuleer. Garaghty (1991:4) verduidelik dat die verskillende omstandighede waarbinne die Britse televisiesisteme ontwikkel het, meebring het dat *daytime serials* in Brittanje nie op die VSA-model gebaseer kan word

nie omdat adverteerders spesifiek verbied was om enige direkte inspraak in programmering te hê. Die beperkte aantal kanale¹¹ en die sporadiese ontwikkeling van programme in Brittanje wat gereeld bedags gebeeldsaai is, het meegebring dat "the demand for cheap, regular programmes has been much more limited" (Garaghty 1991:4). Die behoefte aan hierdie programme moes deur obskure programme uit Australië bevredig word. En hierdie programme was selfs van 'n swakker gehalte as dié wat op daardie stadium in Brittanje vervaardig is. "It would be meaningless, in a British context, to limit the definition of soap operas to programmes with a regular daytime scheduling" (Garaghty 1991:4). Met ander woorde, binne die Britse konteks kan die omskrywing van hierdie genre nie beperk word tot programme wat daagliks gebeeldsaai word nie, omdat Britse *daytime serials* slegs twee tot drie keer per week op televisie verskyn (kyk Marx 1995: bylae A).

Daar is selfs huiwering om die term seep-opera hoegenaamd binne die Britse konteks te gebruik. Byvoorbeeld, *Granada* die produksiemaatskappy van *Coronation Street* ('n Britse *daytime serial*) het deurgaans geweier dat hierdie program hoegenaam 'n seep-opera genoem word (Garaghty 1991). Hierdie houding vind weerklank in die eerste akademiese studie oor *Coronation Street* waar die outeurs na dié program verwys as 'n *continuous serial* of 'n *daytime serial drama* (Dyer 1981; Garaghty 1991; Modledski 1982).

Om sake verder te kompliseer is mediateoretici soos Newcomb (1983) van mening dat afgesien van *Dallas*, kan selfs *Hill Street Blues* as 'n seep-opera geklassifiseer word. Hy sê dat hoewel hierdie twee programme verskil ten opsigte van melodramatiese konvensies en die aanbidding van realisme

the similarities between the two shows are more profound in terms of the history of narrative television. What unites them and links them to soap opera is the sense of openness, the rejection of inevitability and closure, of endings anticipated or already known. (Newcomb 1983:xxxiii-xxxiv.)

¹¹ 'n Kommersiële kanaal is eers in 1955 in die lewe gebring en 'n vierde kanaal in 1982 (kyk Garaghty 1991:4).

Garaghty (1991) sluit by Newcomb (1983) aan wanneer sy daarop wys dat sommige van die stilistiese kenmerke en temas van sepies deur ander televisiegenres oorgeneem is. Byvoorbeeld, die formaat van programme soos *Hill Street Blues* en *Cagney and Lacey* bevat genre-elemente asook temas wat verband hou met die huislike en emosionele lewe van die karakters in die twee programme. Hierdie aspekte bring mee dat die voorgenoemde programme nie meer suiwer tradisionele polisiereekse is nie.¹² Ook McGuigan (1992:146) is van mening dat die veelvoudige narratiewe struktuur van *Hill Street Blues* baie ooreenstem met programme wat as seep-operas geïdentifiseer word. Voorts verwys die outeur na die postmodernistiese *Twin Peaks*: hierdie program bevat elemente van spitsyd-televisiesepies wat met "whodunnit" polisie-ondersoeke en surrealistiese kunsrolprente gekombineer word. Dit is die vervaging tussen die grense van die seep-operagenre en ander genres wat definiëring verder bemoeilik.

Garaghty (1991:5) waarsku dat die soeke na die perfekte voorbeeld een van die slaggate is wanneer daaroor genres gepraat word. In so 'n geval word genreteorie dan 'n vraag van eliminasië en weglating. Dit is dan presies wat gebeur wanneer argumente aangevoer word dat grandiose programme soos *Dallas* en *Dynasty* nie tot die seep-operagenre behoort nie: beide kategorieë bevat generiese konvensies wat gehoorbetrokkenheid stimuleer (kyk afdeling 2.4). Die gebruik van spitskyktydskedulering teenoor skedulering bedags en die aantal kere wat 'n sepie per week gebeeldsaai word, bied dus nie 'n oplossing om tussen die verskillende kategorieë seep-operas te onderskei nie.

Die omskrywing van sepies kan daarom nie meer suiwer gebaseer word op grond van die tyd van die dag en die getal kere wat hulle per week uitgesaai word nie. Die voorafgaande is

¹² Myns insiens hou hierdie argument nie water nie omdat daar duidelike verskille tussen *serials* en *series* is. Eersgenoemde vertel 'n kompleet storie in een episode. Dit kan egter oor twee of drie episodes strek. Ongeag of hierdie formaat in een episode of oor meer episodes strek, het dit 'n duidelike begin, middel en 'n finale einde wat 'n oplossing bied vir die probleem wat aan die begin van die storie gestel is. *Serials* is die formaat van byvoorbeeld sitkoms (*Orkney Snork nie*) en polisie/speurreekse (*The Commish*).

Die *serie*formaat aan die ander kant is 'n oop teks en storielyne kan oor jare strek sonder dat dit tot 'n finale einde kom. Selfs oënskynlike narratiewe sluitings soos 'n troue of 'n sterfte bied die geleentheid vir verdere probleme om die narratief te stimuleer en uit te brei. Stories in die *serie*formaat word dus nooit in een enkele episode, soos in die geval van *serials*, opgelos nie.

Garaghty (1991) sluit by Newcomb (1983) aan wanneer sy daarop wys dat sommige van die stilistiese kenmerke en temas van sepies deur ander televisiegenres oorgeneem is. Byvoorbeeld, die formaat van programme soos *Hill Street Blues* en *Cagney and Lacey* bevat genre-elemente asook temas wat verband hou met die huislike en emosionele lewe van die karakters in die twee programme. Hierdie aspekte bring mee dat die voorgenoemde programme nie meer suiwer tradisionele polisiereekse is nie.¹² Ook McGuigan (1992:146) is van mening dat die veelvoudige narratiewe struktuur van *Hill Street Blues* baie ooreenstem met programme wat as seep-operas geïdentifiseer word. Voorts verwys die outeur na die postmodernistiese *Twin Peaks*: hierdie program bevat elemente van spitsyd-televisiesepies wat met "whodunnit" polisie-ondersoeke en surrealistiese kunsrolprente gekombineer word. Dit is die vervaging tussen die grense van die seep-operagenre en ander genres wat definiëring verder bemoeilik.

Garaghty (1991:5) waarsku dat die soeke na die perfekte voorbeeld een van die slaggate is wanneer daaroor genres gepraat word. In so 'n geval word genreteorie dan 'n vraag van eliminasië en weglating. Dit is dan presies wat gebeur wanneer argumente aangevoer word dat grandiose programme soos *Dallas* en *Dynasty* nie tot die seep-operagenre behoort nie: beide kategorieë bevat generiese konvensies wat gehoorbetrokkenheid stimuleer (kyk afdeling 2.4). Die gebruik van spitskyktydskedulering teenoor skedulering bedags en die aantal kere wat 'n sepie per week gebeeldsaai word, bied dus nie 'n oplossing om tussen die verskillende kategorieë seep-operas te onderskei nie.

Die omskrywing van sepies kan daarom nie meer suiwer gebaseer word op grond van die tyd van die dag en die getal kere wat hulle per week uitgesaai word nie. Die voorafgaande is

¹² Myns insiens hou hierdie argument nie water nie omdat daar duidelike verskille tussen *serials* en *series* is. Eersgenoemde vertel 'n kompleet storie in een episode. Dit kan egter oor twee of drie episodes strek. Ongeag of hierdie formaat in een episode of oor meer episodes strek, het dit 'n duidelike begin, middel en 'n finale einde wat 'n oplossing bied vir die probleem wat aan die begin van die storie gestel is. *Serials* is die formaat van byvoorbeeld sitkoms (*Orkney Snork nie*) en polisie/speurreekse (*The Commish*).

Die *serie*formaat aan die ander kant is 'n oop teks en storielyne kan oor jare strek sonder dat dit tot 'n finale einde kom. Selfs oënskynlike narratiewe sluitings soos 'n troue of 'n sterfte bied die geleentheid vir verdere probleme om die narratief te stimuleer en uit te brei. Stories in die *serie*formaat word dus nooit in een enkele episode, soos in die geval van *serials*, opgelos nie.

- Cassata en Skill (1983:xv-xvi) beweer dat die gehoor van die *daytime* seep-opera van die spitskyktydgehoor verskil: eersgenoemde gehoor is meer lojaal en emosioneel betrokke by gebeure op die skerm as die spitsydgehoor. (Hoewel Cassata & Skill se bewerings nie empiries getoets is nie, is dit 'n moontlikheid wat in gedagte gehou moet word — kykers van daaglikse sepies kom immers elke dag met die karakters en gebeure in hierdie programme in aanraking.)

Afgesien van die laaste punt, kan die volgende gevra word: is die bogenoemde verskille werklik so groot dat beide kategorieë nie as seep-operas geklasifiseer kan word nie? Die vraag kan beantwoord word deur te let op die generiese konvensies wat die twee kategorieë in gemeen het (kyk afdeling 2.4). Hierdie konvensies sê baie meer oor die essensie van die seep-opera as die verskille wat hierbo aangetoon is. Voorts is seep-operas en sepies terme wat algemeen in die literatuur, die publiek en die media gebruik word. Ook Garaghty (1991) gebruik die term *soap opera* om na beide kategorieë te verwys. **Vir die doeleindes van hierdie studie word dus volstaan met die gebruik van seep-opera of sepie wanneer na dié genre en *Egoli* verwys word.**

Om die afdeling af te sluit: in plaas van om hare te kloof oor suiwere definisies en betitelings, moet eerder gelet word op watter storielyne, sosiale kwessies en karakters die algemene publiek so betrokke by seep-operas kry dat dit tot openbare diskoers lei. Byvoorbeeld, "Wie het vir JR geskiet?" (*Dallas*), "Gaan Tim uitvind Monica is sy moeder?" (*Egoli*), is vrae wat deel word van die openbare arena, of 'n mens daarvan hou of nie. Meer aandag moet dus gegee word aan daardie elemente in sepies wat die gehoor so by die narratief betrek dat kykers en selfs die media openlik daaroor praat.

Vervolgens word gekyk na die generiese konvensies van seep-operas. Die konvensies word eers bespreek en dan met voorbeelde uit *Egoli* toegelig. Daar sal aangedui word hoe sommige van die konvensies in *Egoli* verskil van dié wat in oorsese sepies voorkom.

egter nie al verskille tussen die twee kategorieë sepies nie, soos Allen (1991), Ang (1985) en Cassata en Skill (1983) in die onderstaande bespreking aantoon.

- Die spitsydseepopera word een keer per week en in reekse van 15 tot 20 episodes uitgesaai. Dan kan so 'n reeks onderbreek word, dikwels vir ses maande en langer. Daarenteen word die daaglikse sepie sonder onderbreking vir jare op televisie gebeeldsaai.
- Ang (1985:55-56) sê dat die visuele aanbieding van die twee kategorieë sepies verskil.¹³ Die voorkoms van spitsyd-seep-operas is chic en gesofistikeerd as gevolg van hoë produksiewaardes, groot finansiële begrotings en gesofistikeerde filmiese kundigheid. Byvoorbeeld, daar word baie aandag gegee aan visuele aspekte soos die agtergrond waarteen gebeure verfilm word, stelinkleding, die sterre se voorkoms, kostuums, wye helikopterskote van buitewerke en so meer. Hier kan gedink word aan *Dallas* met sy uitgestrekte grasvlaktes, luukse motors, herehuise met smaakvolle interieur, hemelhoë wolkekrabbers, aantreklike mans en beeldskone vroue, blank, nie te jonk nie maar ook nie te oud nie (Ang kwalifiseer nie wat 'te jonk' en 'te oud' is nie). In teenstelling hiermee vertoon sepies wat bedags op 'n daaglikse basis gebeeldsaai word 'n radio-agtige styl, wat hoofsaaklik in 'n ateljee geskiet word en waar visuele elemente tot die minimum beperk word (bv yl en goedkoop stelinkleding, eenvoudige kamerawerk en baie dialoog).
- Die seep-operas wat bedags gebeeldsaai word het 'n groter gemeenskap van karakters as spitskyktydseep-operas. Allen (1987a:82) sê dat in eersgenoemde programtipe kan soveel soos veertig karakters gereeld voorkom. In spitskyktydseep-operas daarenteen is die gemeenskap van karakters baie kleiner, ongeveer twaalf tot vyftien gereelde karakters.

¹³ Ang (1985) onderskei tussen 'n *daytime soap opera* en *prime time soap opera*. Dus is albei kategorieë vir haar *soap operas* - een wat bedags, elke dag van die week gebeeldsaai word en die *prime time soap opera* wat een keer per week gedurende spitsyd gebeeldsaai word.

2.4 GENERIESE KONVENSIES VAN DIE SEEP-OPERA

Hetsy die term seep-opera, *daytime serial*, of *prime time serial* gebruik word, het die twee kategorieë seep-operas die volgende konvensies in gemeen¹⁴:

- (a) Bekende temas in die seep-opera is die groot opoffering; die terugwen van 'n vervreemde geliefde/eggenoot; die ongetroude moeder; aborsie; egbreuk; bedrog oor die vader/moederskap van 'n kind; verkragting; romanse

Hierdie temas is ook gewild in *Egoli*. Byvoorbeeld, Nora het haarself opgeoffer vir haar susters, kinders en man; Sonet het tot die uiterste gegaan om Niek terug te wen (kyk afdeling 5.3.1); Bienkie, 'n tiener het swanger geraak en Engeland toe gegaan vir 'n aborsie; André, wat getroud was met Lynette, het egbreuk gepleeg; Monica het tot dusver (Oktober 1995) nog nie aan Tim vertel dat sy sy moeder is nie; en romanse is die stapelvoedsel van *Egoli* (kyk afdeling 2.5). Du Plooy (1991:63) wys daarop dat 'n spesifieke tipe televisieprogram sy generiese kenmerke moet wysig om voorsiening te maak vir elke nuwe generasie kykers. Daarom is dit nie ongewoon dat temas wat voorheen taboe-onderwerpe was — verkragting, egbreuk, buite-egtelike swangerskappe en verhoudings tussen verskillende rasse-groepe — in fiksieprogramme (bv die seep-opera) in die 1990s aangespreek word nie. Met ander woorde tematiese konvensies moet effektief en kontensieus wees om hoë takserings (*ratings*) te verseker ten einde 'n produk te 'verkoop'.

- (b) Die tyd in die seep-opera stem ooreen met tyd in die werklike lewe (kalendertyd)

Die tyd in *Egoli* val saam met tyd in die 'werklike' lewe, dit wil sê kalendertyd (nie tyd van die dag nie). Normaalweg word werklike tyd nie beklemtoon nie. Dit word slegs 'n kwessie wanneer 'n spesifieke dag iets besonder is soos Kersfees, openbare vakansiedae en belangrike gebeure. Byvoorbeeld, tydens die besoek van die koningin van Engeland het Elsa gaan kyk en 'n foto vir Nenna, wat 'n groot bewonderaar van die koningin is, saamgebring. 'n Verdere

¹⁴ Die bespreking van die generiese eienskappe is 'n kombinasie van die volgende bronne: Ang (1985); Livingstone (1990b: 54); Allen (1987a:74-86); Brown (1987:4); Hobson (1982:28); en Moores (1993:40).

voorbeeld: hoewel die Wêreldbekerrugby nie in *Egoli* visueel gebeeldsaai is nie, is daar gesels oor die wedstryde en rugbykaartjies. Die Maandag ná die eindstryd is gepraat oor hoe taai die wedstryd tussen die All Blacks en die Springbokke was. Hierdie gebeure word dan deel van die storielyne.

- (c) Die opset(te) waar gebeure in 'n episode afspeel, is gewoonlik 'n huis, 'n kantoor, 'n restaurant, 'n slaapkamer (in die meer glansryke, grandiose sepies word dikwels van buitetonele gebruik gemaak)

Die gebeure in *Egoli* speel af in Nora se kombuis of sitkamer; die Vorsters se studeerkamer en sitkamer; *Egoli* (Niek se juwelierswinkel); die koffiekroeg; 'n restaurant; die videowinkel; Nenna se kombuis, sitkamer, slaapkamer; Lynette, Donna en Elsa se sitkamers. Geen buitetonele kom voor nie. Aan die begin van elke episode en ná advertensie-onderbrekings word egter van vestigingskote gebruik gemaak, byvoorbeeld die Vorsterlandgoed; Malboroughwoonstelle; *Egoli*; en Nora se huis in Brixton.

- (d) Die seep-opera word op gereelde tye — daaglik of weeklik in dieselfde tydgleuf — gebeeldsaai

Egoli is 'n reeks wat daaglik, van Maandag tot Vrydag, in die tydgleuf 18:00 tot 18:30, gebeeldsaai word. Hierdie tydgleuf verskil van die *day-timesepies* in die VSA in die sin dat dit in die vroeë aand (dus nie bedags nie) tydens spits tyd gebeeldsaai word.

- (e) 'n Seep-opera kan oor jare strek en op die wyse 'n lojale kykerstal opbou

Soos elders vermeld, word *Egoli* nou reeds langer as drie jaar gebeeldsaai en nog (Oktober 1995) is geen einde in sig nie. Navorsing, byvoorbeeld dié van Whetmore en Kielwasser (1983:112) het gevind dat wanneer kykers 'verslaaf' raak aan 'n sepie hulle aanhou kyk, al strek so 'n reeks oor jare. Voorts het respondente in Whetmore en Kielwasser (1983) se studie aangetoon dat hoe langer hulle na 'n sepie kyk hoe beter word dit. In hierdie studie is dieselfde tendens gevind. In die voorgroepvraelys is die volgende vraag aan die deelnemers gevra: "Is *Egoli* beter of swakker sedert u die eerste keer daarna begin kyk het?" (Kyk bylae

G.) Die meeste deelnemers het genoem dat *Egoli* oor die loop van tyd beter geword het (kyk hoofstukke 6 en 7 vir 'n verdere berspreking van die empiriese gehoorstudie en die resultate van dié studie).

(f) Baie van die mans word as "sensitief" uitgebeeld

In die karakterontleding (kyk afdeling 2.5) word aangetoon dat Mitch en Paul byvoorbeeld 'sensitief' is.

(g) Vroue is gewoonlik 'sterk' karakters en beklee professionele en magsposisies buite die dampsfeer van die huis (die tuisteskepper [huisvrou] is egter immer teenwoordig)

Onder 2.5 van hierdie hoofstuk word aangetoon dat Donna en Kay belangrike posisies in *Walco* beklee.

(h) 'n Konstante groep karakters om wie se lewens die hoofstorielyne gebou word, kom voor (daar is ook addisionele karakters wat kom en gaan en wat op een of ander wyse die lewens van die hoofkarakters raak)

Kyk bylae B vir die karakters wat gereeld in *Egoli* verskyn asook karakters wat ten tye van hierdie studie 'n invloed op die lewens van gereelde karakters gehad het.

(i) Argetipekarakters kom voor

Kyk die ontleding van argetipekarakters by afdeling 2.5. Daar is egter karakters wat nie in hierdie kategorieë geplaas kan word nie. Sonet is so 'n karakter. Sy is 'n rykmansdogter wat nie omgee om in 'n koffiekroeg te werk nie. Sy is reguit en vreesloos eerlik. Kykers is gek na haar soos blyk uit die resultate van die voorgroepvraelys (bylae G). In dié vraelys is aan die deelnemers gevra: "Wie is u gunstelingkarakter(s) in *Egoli*?" (Vraag 11 in die vraelys). Twintig uit die agt-en-dertig deelnemers het Sonet as een van hul gunstelingse genoem.

- (j) Veelvuldige nie-liniêre storielyne (vier of meer) is kenmerkend van hierdie genre¹⁵

Oor 'n periode van 'n paar maande (April tot Oktober 1995) het die volgende dramatiese storielyne in *Egoli* voorgekom: die vete tussen Sonet en Kay; Tarien se verhouding met Wim, 'n getroude man; Gretchen wat uit Duisland gevlug het en deur haar familie gesoek word; Nora wat in 'n klerefabriek werk en die krisis wat daar ontwikkel (kwessies rondom vakbonde, brandstigting); Lynette wat in haar woonstel deur kinderontvoerders aangehou en gemartel word. Hierdie storielyne het in afwisselende intensiteite oor maande gestrek voordat hulle 'n klimaks bereik het.

Dan is daar ook gereeld humoristiese vullerstorielyne wat tussen dramatiese storielyne geplaas word: Elsa en Nenna se onderonsies; Elsa wat Gretchen en Deon se lewe wil reël en hulle reaksies daarop; en Bertie, die ietwat vertraagde broer van Nora, sorg ook vir ligter oomblikke. Dit is die gebruik van humor wat *Egoli* van sepies in Brittanje en die VSA onderskei. Frans Marx (bylae A) sê hy het die Shakespeariaanse formule geneem waar komedie langs drama geplaas word. 'n Komedielyn word dus ingevoeg maar slegs as 'n deel van die geheel. *Egoli* het 'n sterk komedielyn wat Amerikaanse en Engelse sepies glad nie het nie. Wat Marx (bylae A) wel van Amerikaanse en Britse sepies in *Egoli* inkorporeer is eerstens die Amerikaners se statusaspirasies. Die Amerikaners is gek na die "aspirational" (Marx 1995): omdat hulle 'n baie kommersiële kultuur is, hou die Amerikaners daarvan om mense te sien ly in nertsjasse en met diamante aan die vingers. Die karakters in Amerikaanse sepies lyk soos poppe — hulle is verskriklik 'mooi', 'n soort plastiese skoonheid. Marx (1995) wys daarop dat daar nie werklik van akteurs/aktrises in Amerikaanse sepies verwag word om goed te kan toneel speel nie, solank hulle net sag op die oog is. Voorts val die klem in dié sepies op die middel en hoër sosio-ekonomiese klasse.

¹⁵ Narratiewe progressie vind nie plaas deur 'n regstreekse liniêre vloei van gebeure wat opbou na 'n klimaks nie (dus nie 'n duidelike begin, middel en einde nie). In plaas hiervan is daar 'n voortdurende ontwirting en herrangskikking van aanvaarbare wyses van gedrag binne die sfeer van persoonlike verhoudings (kyk Moores 1993:40).

Die Engelse sepies weer beeld die Britse klassestryd uit. Kykers van dié sepies hou daarvan om die karakters te sien groei uit die "kitchen sink" kultuur van die Engelse — hulle wil die die lyding van die gewone mens sien. Dus is Britse sepies die teenpool van Amerikaanse sepies — die karakters se voorkoms is gewoon en alledaags. En die klem val op die klassestryd en alledaagse gebeure in Brittanje (Marx 1995: bylae A).

Wat Marx dan met *Egoli* doen, is hy kombineer die Amerikaanse statusaspirasie (mooi mense van 'n hoër sosio-ekonomiese klas) en die Britse sepies se klem op gewone mense en klassedifferensiasie (laer sosio-ekonomiese groep). Dus word al die sosiale klasse in *Egoli* uitgebeeld — van die superrykes (die Vorsters), die opkomende jappies (middelklas jongmense met aspirasies) tot die laer sosio-ekonomiese klas (die Naudé's van Brixton). (Kyk bylae B.)

Voorts wys Marx daarop dat die Afrikaanse verhaaltradisie die beste werk met 'n patosformule - en as patos gebruik word, word nader beweeg aan die Shakesperiaanse klassieke verhaalstruktuur. Maar, omdat Suid-Afrikaanse gehore al vir meer as 40 jaar blootgestel is aan die Amerikaanse elektroniese media, soek hulle ook die ryk 'mooi' mense - die "glitz" en die "glamour". *Egoli* bevat dus die Afrikaanse tradisie van "cum comedia, patos en die aspirasies van die Amerikaners" (Marx 1995: bylae A), 'n goed geformaliseerde formule wat waarskynlik een van die redes is waarom dié program so gewild onder Suid-Afrikaanse kykers is.

(k) Konflik en spanning kom in die storielyne voor

Konflik kom gereeld in seep-operas voor want sonder konflik kan die seep-opera (en meeste ander genres) nie bestaan nie. Du Plooy (1991:54) wys daarop dat konflik gewoonlik op een of meer vorms gebaseer kan word: die mens teenoor homself; mens teenoor mens en die mens teenoor elemente. Wat die eerste vorm van konflik betref, die volgende voorbeeld: Chris Edwards voel aangetrokke tot Lynnette Strydom. Omdat sy vrou egter al langer as twee jaar in 'n koma is (en al is hy van haar geskei), moet hy sy gevoelens vir Lynette onderdruk. Dit veroorsaak konflik in sy gemoed (pligsbesef teenoor seksuele begeerte). Konflik in *Egoli* kom dikwels in die vorm van mens teenoor mens voor. Byvoorbeeld, Kay Knobel se poging

om Niek Naudé (wat met Sonet getroud is) te verlei, lei tot die klassieke liefdesdriehoek-krisis (kyk hoofstuk 5 vir 'n bespreking van dié krisis).

Egoli bevat ook sterk spanningslyne wat baie ooreenstem met riller- en polisie/speurgenres. Byvoorbeeld, die opbou tot die moorde van Walt, André en Spider het vir sterk dramatiese spanningslyne gesorg. Nog 'n voorbeeld is Mitch wat onskuldig in die tronk beland op 'n aanklag van moord en diefstal. Kykers moes in spanning wag om te sien of die werklike moordenaar (Doug) aan die man gebring gaan word.¹⁶

- (l) Abrupte segmentasie kom tussen verskillende storielyne in 'n episode voor: sodra kykers se aandag vasgevang word deur karakters en situasies van een storielyn word daar skielik na 'n ander storielyn gesny**

'n Episode in *Egoli* kan uit vier tot ses storielyne bestaan en daar word voortdurend tussen die verskillende storielyne in 'n episode gesny. Byvoorbeeld, 'n episode kan begin met Sonet wat by Kay se woonstel instap en Niek en Kay betrap. Die toneel eindig met 'n baie nabyskoot van Sonet se geskokte gesig. Dan kan daar eers weer heelwat later in die episode teruggekeer word na hierdie storielyn. Intussen word daar voortdurend na ander storielyne oorgeskakel, byvoorbeeld na Elsa en Gretchen; na *Walco*; na Nora in die klerefabriek, 'n advertensie en dan eers weer terug na die eerste storielyn.

- (m) Elke episode eindig op 'n hoogtepunt (*cliffhanger*) wat die gehoor in afwagting en spanning laat tot die volgende episode (hulle word dus as't ware geforseer om weer te kyk)**

Die meeste episodes in *Egoli* eindig met 'n nabyskoot. Byvoorbeeld, ná die geveg tussen Kay en Sonet eindig die storie met 'n nabyskoot van Sonet se bebloede, gekneusde gesig waar sy doodstil op die vloer bly lê. Die vraag ontstaan: hoe ernstig is Sonet beseer, sal sy dalk sterf?

¹⁶ Teen die tyd wat die proefskrif voltooi is, sal hierdie storielyn al lank reeds opgelos wees. Dan beweër mense daar gebeur nie veel in seep-operas nie!

Die episode is op Vrydag, 7 Julie 1995 gebeeldsaai. Gevolglik moes kykers tot Maandag wag om antwoorde op dié vraag te kry.

- (n) Die seep-opera is 'n relatiewe oop teks in 'n reeks-formaat (*serial format*) wat narratiewe sluiting bemoeilik

Egoli word reeds vir langer as drie jaar op M-Net gebeeldsaai. Sekere storielyne het wel 'n klimaks bereik. Byvoorbeeld, André Vorster is na 'n lang marteling in gevangenisskap deur die Irakese vermoor. Die moordenaars is egter nog nie aan die man gebring nie. Hierdie onopgeloste moord bied moontlik die geleentheid vir 'n nuwe storielyn. 'n Mens kan ook spekuleer dat onopgeloste probleme bydra tot kykers se 'verslaafdheid' aan hierdie genre. Hobson (1983:34-35) sê dat omdat tyd in sepies kontinue is, hoef storielyne nie tot 'n finale resolusie te kom nie. Dit is inderdaad net wanneer 'n akteur sterf; 'n akteur die program permanent verlaat en 'n reeks beeindig word, dat daar iets finaal gebeur.

Om die einde van 'n geliefde karakter te bewerkstellig, kan vervaardigers die gramskap van kykers op die hals haal, soos dit blyk uit een brief wat 'n kyker aan die *Egoliklub* geskryf het:

Beste mnr Marx,

Tot my bittere spyt gaan ek nie meer *Egoli* kyk nie ... Sonder Walt en André het *Egoli* sy 'woema' ... verloor. *Egoli* is nou maar 'n vervelige sepie. Kan André nie maar asb. 'herry's uit die dode nie'? Maak *Egoli* weer spesiaal vir ons gewone wesens. Dankie (vir die opwinding van die verlede!) Groete, AS. (Kyk hoofstuk 6 vir 'n bespreking van kykers se briewe aan die *Egoliklub*.)

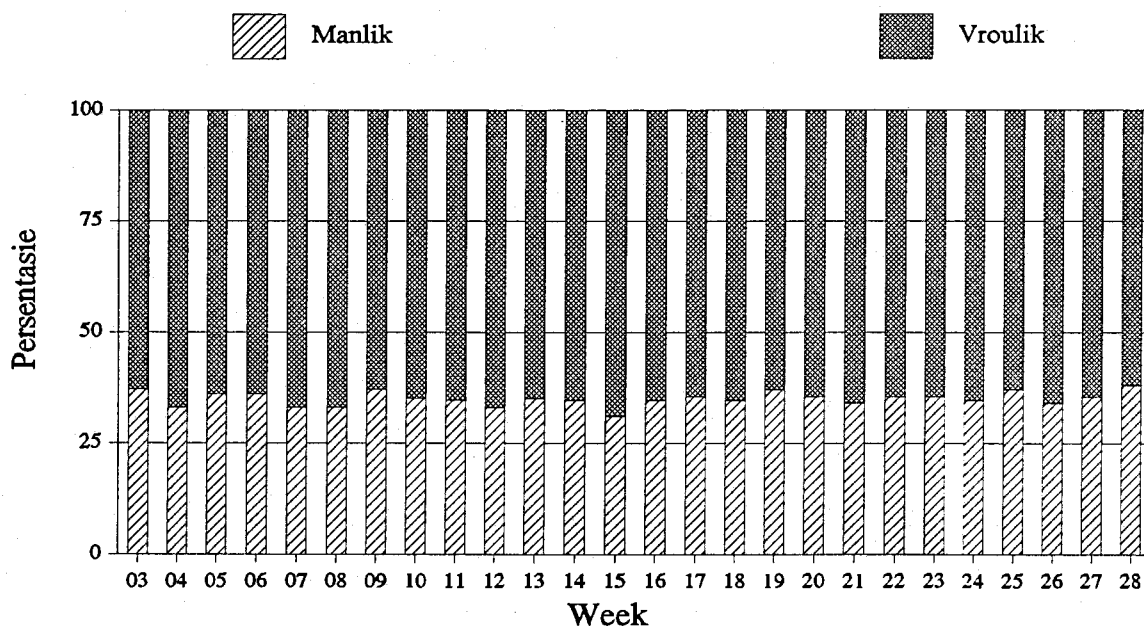
- (o) Die belangrikste vorm van kommunikasie is dialoog: gesprekke tussen karakters op die skerm en tussen seep-operakykers (wat spekuleer oor moontlike oplossings vir 'n krisis of om morele en emosionele dilemmas te beoordeel)

In *Egoli* is dialoog ook een van die belangrikste vorms van kommunikasie. Byvoorbeeld die konfrontasie tussen Kay en Sonet is bespreek deur Elsa en Nenna, Nora en Tariën asook ander

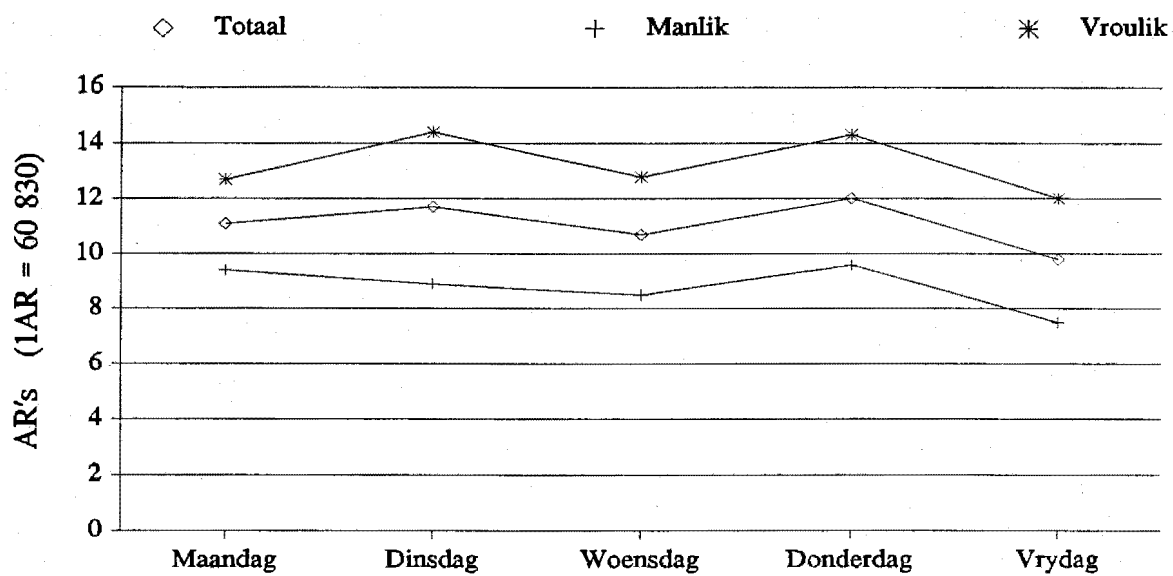
karakters in die reeks. Gebeure in *Egoli* is voorts belangrike onderwerpe van bespreking onder kykers, soos in hoofstuk 7 aangetoon sal word.

(p) Die seep-opera word oor die algemeen as 'n genre vir vroue beskou

Franz Marx (bylae A) sê die teikengroep is Afrikaanssprekende dames tussen 25 en 45 jaar. Hulle is ook die grootste groep wat gereeld kyk (sien figure 4, 5, 6, en 7). Vroue is dus die gehoor aan wie die stories gerig word. Marx sê voorts dat hy gebeure in *Egoli* aanbied soos hy dink vroue daarvan sal hou (vandaar waarskynlik die sensitiewe mans). Byvoorbeeld, Paul, Tim en Donna ding mee om 'n hoë bestuurspos by *Walco*. Al drie kandidate moet 'n voorlegging doen oor die oplossing van 'n bepaalde probleem. Soos voorspel kan word kry Donna die pos — sy het net daardie bietjie meer insig en oorspronklikheid as haar manlike kollegas getoon.

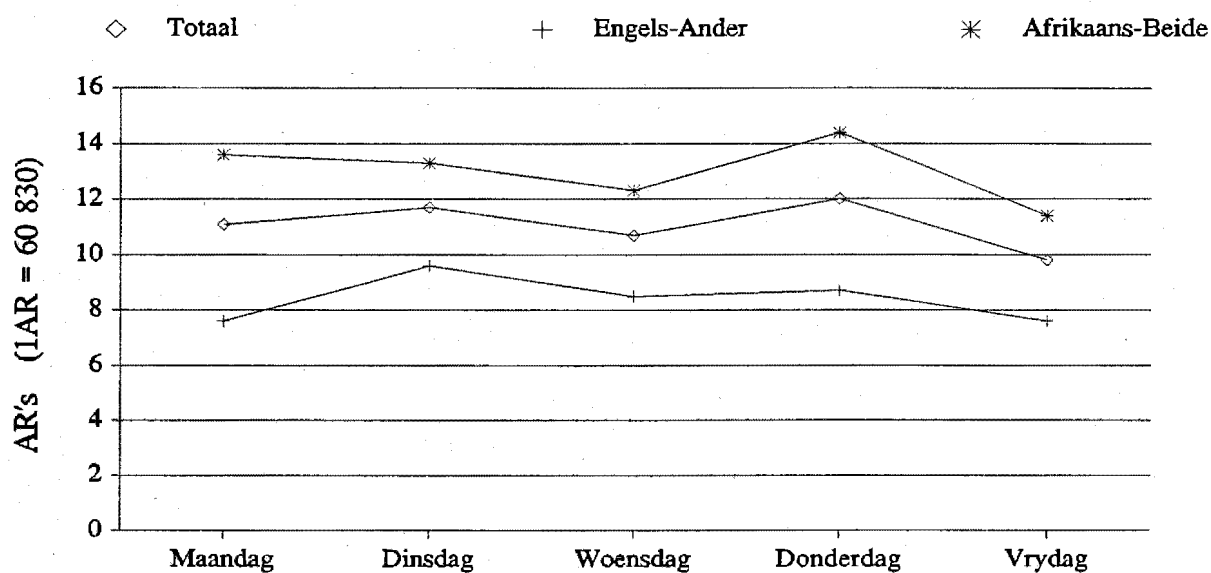


Figuur 4: Persentasieverdeling van manlike/vroulike kykers van *Egoli*; gemiddeld vir vyfweksdae (18h00-1830) (SARNS, Amps Meters 1995)

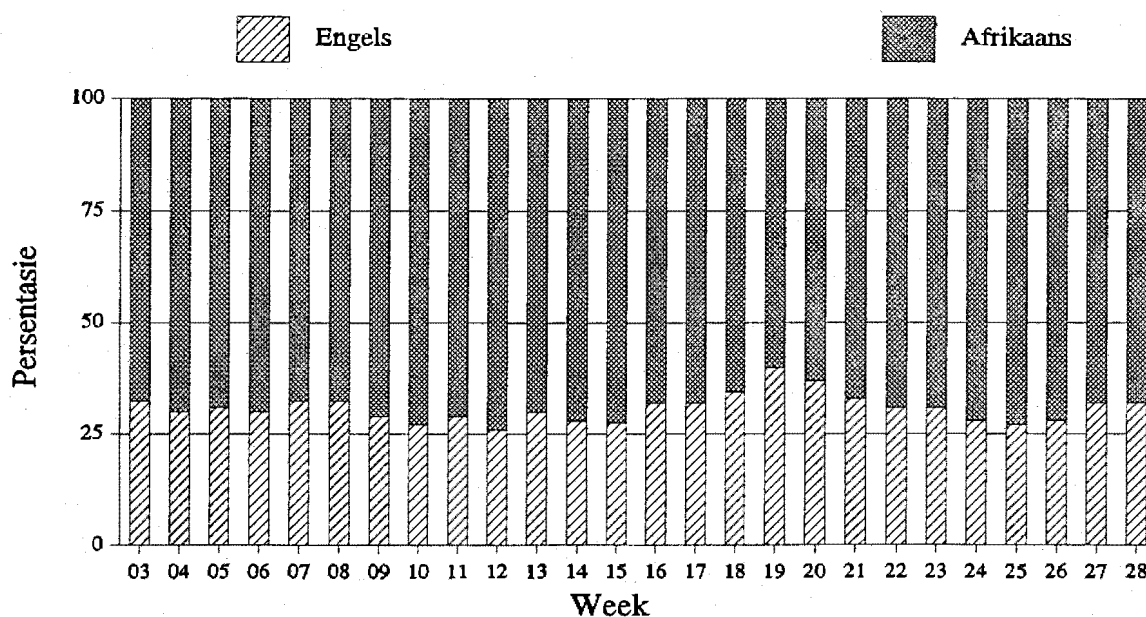


Figuur 5: *Egoli se daaglikse AMPS beoordelings (ratings) volgens geslag; 03-07 Julie 1995 (SARNS, Amps Meters 1995)¹⁷*

¹⁷ Die term AR staan vir Amps Ratings. Amps is die afkorting vir Alle Media- en Produktestudie, 'n onafhanklike navorsingstelsel ingevolge waarvan die aard en omvang van media-gehoor gemeet word. In die geval van volwasse TV-kykers van alle rasse-groepe, verteenwoordig 1 AR nagenoeg 107 000 mense en in die geval van blanke, bruin en Asiër-kykers, is 1 AR gelykstaande aan 62 000 mense (Rapport, 1996:6).



Figuur 6: *Egoli* se daaglikse AMPS beoordelings (ratings) volgens taal; 03-07 Julie 1995 (SARNS, Amps Meters 1995)



Figuur 7: Persentasieverdeling van Engels/Afrikaanse kykers van *Egoli*; gemiddeld vir vyf weksdae (18h00-18h30) (SARNS, Amps Meters 1995)

(q) Die seep-opera as forum vir ideologiese en kulturele kwessies

Soos in hoofstukke 3 en 5 aangetoon word, dien *Egoli* as 'n forum vir aspekte oor die veranderende ideologiese klimaat in Suid-Afrika. Byvoorbeeld, kwessies soos lobola, stokvel, muti-winkels, die aanleer van 'n swart taal en liefdesverhoudings tussen verskillende rasse-groepe (bv tussen bruin en swart karakters - kyk bylae B). In *Egoli* word ook aangetoon dat verskillende rasse in harmonie kan saamleef. Byvoorbeeld, Lerato en Tarien huur saam 'n woonstel.

Evaluering

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat *Egoli* aan al die kriteria wat hierbo vir die seep-operagenre gestel is, voldoen. Voorts kan afgelei word dat die generiese konvensies soos 'n formule of 'resep' werk, 'n formule wat daarin slaag om gebeure so aan te bied dat dit die kyker as't ware forseer om weer en weer te kyk. By punt 10 hierbo is aangetoon dat Marx Amerikaanse sepies se statusaspirasie (met die klem op hoër sosio-ekonomiese klasse) kombineer met Britse sepies se klem op klasidentifikasie ('n laer sosio-ekonomiese klas). In *Egoli* word alle sosiale en ekonomiese klasse dus uitgebeeld: van die superrykes (die Vorsters); die middelklas (Lerato se gesin) tot die werkersklas (Naude's) (kyk bylae B).

Gesien in die lig van die voorafgaande bespreking verskil *Egoli* van sy oorsese eweknieë dus in die wyse waarop sosiale en ekonomiese klasse uitgebeeld word; humor en drama gekombineer word; en die insluiting van ideologiese en kulturele kwessies wat spesifiek op die Suid-Afrikaanse samelewing afgestem is.

Wat die twee kategorieë seep-operas betref, sê Hobson (1982:30) dat albei bevat "the vital ingredient for success in relation to the audience for soap operas — personal problems and emotional entanglements". Hoewel die meer glansryke sepies (spitstydsepies wat een keer per week gebeeldsaai word) ontvlugting aan kykers bied na eksotiese plekke, is hulle, soos daaglikse sepies, stewig geanker in die alledaagse probleme wat kykers in hul eie lewens ervaar.

Rosen (1986) wys daarop dat die klem op gesinswaardes en lojaliteit aan die gesin en vriende, uiteindelik belangriker as individuele strewe na sukses is. Nie dat persoonlike ambisie nie voorkom nie: die meeste van die dramas in sepies sentreer om individuele konflik en wellus wat lynreg staan teenoor gesinsbelange. Hoewel die monogame, hetroseksuele gesin geïdealiseer word, vind liefde en passie, die belangrikste bestanddele van sepies, grootliks buite die gesin plaas (in die vorm van buite-egtelike verhoudings). Morele mislukkings word verdra maar nooit goedgepraat nie. Solank soos oortreders "bow to the community's ideas of itself" (Rosen 1986:49) word hulle sondes vergewe en kwytskeld. Aan die einde van elke plot (storielyn) word konflik op so 'n wyse opgelos dat tradisionele waardes van die gemeenskap en die gesin herstel en herbevestig word.

Rosen (1986:50) sê dat indien die voorafgaande na 'n outydse moraliteitsdrama klink, dan is dit inderdaad so. Anders egter as die moraliteitsdrama het intriges in die sepiewêreld geen begin of einde nie. Sepies is soos die moraliteitsnovelles (vervolgverhale) van die agtiende en negentiende eeu waar die alledaagse ook oordryf word deur elke probleem vanuit elkeen se standpunt te ondersoek, en om die verloop van plots oor maande, selfs jare te laat voortduur. Die mees onmiddellike wortels van die hedendaagse seep-opera word egter gevind in radiosepies van die laat 1920s en vroeë 1930s waar die essensie van die dramas konflik is binne mense (innerlike konflik); tussen twee of meer persone; asook outydse waardes soos eerlikheid, getrouheid en lojaliteit. Die karakters verwag inderdaad dat goeie gedrag beloon moet word, dat die gemeenskap altyd moet vergewe en tot hulle (die karakters) se redding sal kom. Karakters hoef nooit alleen te ly nie. Selfs klein, alledaagse probleme van 'n individuele karakter word die sorg van die gemeenskap. Miskien is dit wat die mees opvallendse is van sepies: in geen ander kultuurproduk word soveel tyd gespanneer aan die bespreking en ontleding van die persoonlike probleme van ander mense as in die seep-operagenre nie (Rosen 1986:50).

In die volgende afdeling van hierdie hoofstuk word 'n analise van die karakters in *Egoli* gedoen. Volgens Livingstone (1990b:113) is 'n analise van karakters belangrik omdat

- (a) karakters die verskillende effekte van televisie medieer deur middel van prosesse soos identifikasie, nabootsing, parasosiale interaksie en rolmodellering.

Dit geld veral vir die seep-opera omdat kykers bekend raak met gereelde karakters in hierdie genre en dit lei tot gevoelens van betrokkenheid en belangstelling in hulle (die karakters).

- (b) Voorts dra karakters die narratief; dus word genre of narratiewe temas gereflekteer in die uitbeelding en konstruksie van karakters.
- (c) Laastens kan geargumenteer word dat die 'oop' aard van die seep-opera "where the role of the reader is maximised, is located especially in the characters" (Livingstone 1990b:113). Omdat die karakters in die seep-opera veelvuldige moontlikhede bied, en omdat die kykers bewus moet wees van die verskillende keusemoontlikhede, word aansienlike eise gestel aan hulle interpretasievermoëns (dié aspek word in hoofstukke 6 en 7 verder toegelig).

2.5 ANALISE VAN KARAKTERS IN *EGOLI*

Kinzer (1975:78) het 'n karaktersipologie ontwikkel vir die ontleding van sepiekarakters in 'n poging om vas te stel hoekom kykers so betrokke raak by daardie karakters. Soos vroeër genoem, raak kykers in so 'n mate betrokke dat hulle briewe aan bewonderaarsklubs skryf om meer oor die karakters uit te vind. Kykers dreig selfs om op te hou kyk indien 'n karakter uit 'n reeks geskryf word (kyk hoofstuk 6 vir 'n bespreking van die briewe van *Egoli*-aanhangers). Kinzer stel die volgende karaktersipologie daar:

Tabel 1: Tipologie van karakters in seep-operas

	GOED	SLEG
GOED	Goed-Goed	Goed-Sleg
SLEG	Sleg-Goed	Sleg-Sleg

Volgens Kinzer (1975:79) is dit die "switchero" karakter, — die Goed-Sleg of Sleg-Goed (die "Baddie" wat 'n goeie kant het) of die 'Goeie Persoon' (met 'n 'donker' kant) wat die gehoor op hulle tone hou omdat "part of the fun of soap operas lies in the fact that the audience

usually knows that the supposed Bad-Bad is really a Bad-Good long before the Good-Goods realize what is happening" (Kinzer 1975:79). Frans Marx (bylae A) stel hierdie goeie/slegte karakteruitbeelding nog duideliker. Hy sê hy het oor die jare 'n 'vreemde' verhaaltrant opgebou. In die storielyne wat Marx skep, kom 'n ooglopende antagonis gewoonlik nie voor nie. Hy maak 'n karakter in die een storielyn 'n protagonis en 'n antagonis in 'n ander storielyn. Kay Knobel is 'n goeie voorbeeld: sy is 'n protagonis in die Chris Edwards-storielyn (sy is heimlik verlief op Chris wat aan haar 'n weerloosheid gee). Sy is egter ook 'n antagonis in 'n liefdesdriehoek. Sy wen dus simpatie as 'n karakter in een storielyn waar sy 'n protagonis is maar begeef haar as 'n antagonis in 'n ander storielyn ... dit gee aan 'n karakter 'n groter rol (kyk afdeling 5.3.1 - 5.3.5).

Omdat karakters in seep-operas dus selde net goed of sleg is, het Soares (1978:57-70) 'n argetipe-karaktertipeologie vir karakters in seep-operas opgestel. Sy is van mening dat selfs heldinne en helde swakhede het, nie net wat die liefde betref nie. Nee, hulle kan ook misdade pleeg soos bedrog, aborsies, buite-egtelike verhoudings en so meer. Die skurke is ook nie net boos nie: hulle word gesien as mense met 'behoefte'. Hoewel sekere argetipe-karakters in seepies voorkom, het hulle diepte en individualiteit. Soares (1978) identifiseer die volgende argetipes: die jong, rustelose en weerlose heldin; die skurk/antiheld; die mededinger/antagonis; die romantiese held (*Mr Right*); die 'bekeerde' swierbol (ook 'bekeerde' misdadiger — eie byvoeging); die bemoeisieke en gemene moeder/ouma; die welwillende, liefdevolle moeder/ouma; die beroepsvrou. By hierdie lys kan nog die volgende argetipes gevoeg word: die gesinsman/patriarg en aspoestertjies (Cassata 1983:87; 91).

In die bespreking wat volg, word slegs daardie argetipes wat in *Egoli* voorkom, bespreek en met voorbeelde uit hierdie program toegelig.

2.5.1 Argetipes

(a) *Die jong, weerlose, romantiese heldin*

Hierdie karakter is baie gewild onder kykers. Sy is die toonbeeld van onskuld en naïwiteit. Dikwels het sy 'n geskiedenis van mislukte verhoudings. So 'n rol word byna altyd vertolk

deur 'n slanke meisie met lang hare. Sy is 'n goeie mens wat te maklik vertrou en gevolglik hard met die aarde kennis maak. Die kykers sien dit kom "and that's where the handwringing comes in (it's not all done on screen)" (Soares 1979:59). Tarien Naudé is 'n voorbeeld van hierdie karakter: haar hopelose en onbeantwoorde liefde vir André Vorster lei tot mislukte verhoudings met Paul en Tim. Sy ontmoet uiteindelik iemand wat André se plek kan inneem, die middeljarige Wim van Heemert. Sy is werklik lief vir hom, maar vind later uit dat hy 'n getroude man is. Soos voorspel kan word is die romanse tot mislukking gedoem.

Lerato is ook 'n voorbeeld van hierdie kategorie. Haar verhouding met Andy het haar baie seer gemaak en sedertdien het sy nog nie weer 'n verhouding met 'n man aangeknoop nie (hoewel dit lyk of daar 'n romanse op die horison is). Sy is 'n goeie mens, 'n ware vriendin wat almal bystaan wat probleme het.

(b) *Die romantiese held (Mr Right)*

Hy besit al die kwaliteite wat hom die ideale man vir 'n vrou maak: hy kom uit 'n goeie familie, is hardwerkend, het 'n goeie beroep en maak vinnig opgang. Hy is lank, skraal en aantreklik. Sy gedrag is onberispelik: hy is beheersd en romanties. Hy is 'n ware heer. Dit is die soort man wat moeders graag aan hul dogters wil voorstel. Mitch is so 'n soort man. Hy is 'n suksesvolle sakeman, aantreklik en onberispelik van voorkoms. Terwyl hy en Lynette saamgewoon het, het hy haar op die hande gedra en met geskenke en blomme oorlaai. Paul val in dieselfde kategorie. Hy beklee 'n goeie pos in *Walco*. Hy is getroud met Margeret-Rose wat 'n buite-egtelike seuntjie het. Hy het alles in sy vermoë gedoen om hulle gelukkig te maak — hy het selfs die seuntjie aangeneem. Maar tervergeefs, Margeret-Rose het hom verlaat vir die pa van die seuntjie, Johan Vorster, 'n regte skobbejak.

Ander karakters wat as romantiese helde kwalifiseer is Chris Edwards, die nuwe hoof van *Walco*.

(c) *Die vroulike mededinger/antagonis*

'n Meer gepaste omskrywing hier is SUPERFEEKS. Superfeekse saai verwoesting sonder om twee keer daaroor te dink. Hulle is status- en geldbewus. Getroude mans is dikwels hulle prooi en dit maak hulle natuurlike vyande/opponente vir 'goeie' vroulike karakters. Twee sulke karakters is Kimberley Logan en Kay Knobel. Kimberley het André van Lynette afgerokkel om wraak te neem op die Vorsters. Kay het vir die pret jag gemaak op Niek Naudé en in die proses amper-amper sy huwelik met Sonet verwoes.

(d) *Die aartsskurk*

Aartsskurke is 'swart karakters'. Hulle maak mense doelbewus seer; smee duiwelse komplotte en hulle speel op die gevoelens van onskuldiges met leuens en afpersing. Hulle maak hulself skuldig aan die mees onverskoonbare sonde in seep-operas naamlik "pure and premediated selfishness" (Soares 1978:61). Spider was seker een van die 'swartste' karakters in *Egoli*. Hy het nie gehuiwer om mense af te pers, te bedrieg en moord te pleeg nie. Om hom uit die reeks te kry, het die draaiboekskrywers hom 'n gewelddadige dood laat sterf. Johan en Doug is ook sulke karakters hoewel hulle enkele goeie eienskappe het. Johan byvoorbeeld is lief vir sy seuntjie hoewel hy op selfsugtige wyse te werk gaan om toegang tot sy kind te kry (Johan verlei Margeret-Rose om Paul te verlaat). Doug, 'n bose bedriëer, het op 'n stadium Walt Vorster se lewe gered.

(e) *Die welwillende, liefdevolle moeder/ouma*

Hierdie vroue het meer as hul deel van smart en swaarkry in die lewe gehad. Dit bring mee dat hulle begrip vir ander se probleme het. Maar hulle bly glo in die huwelik as instelling en 'n gesonde gesinslewe. Hul kinders (en ander mense) se wel en weë lê hul na aan die hart. Hulle gee dus om vir hulle medemens. Nenna en Nora is goeie voorbeelde van welwillende, liefdevolle moeders.

(f) *Die gesinsman/patriarg*

Hierdie man is goeohartig dog streng. Hy is 'n kombinasie van idealisme en pragmatisme. Die enigste patriarg in *Egoli* was Walt Vorster. Met sy dood het die hele Vorstergesinslewe en -rykdom in duie gestort (so wil dit altans voorkom).

(g) *Die bemoeisieke en gemene moeder*

Elsa Naude is miskien nie gemeen nie, maar bemoeisiek by uitnemendheid. Sy is voortdurend besig om Deon (haar seun) en Gretchen (haar skoondogter) se lewens te regeer. Die bemoeisieke moeder is ook baie lief om te skinder. Elsa is lief vir skinder, veral oor haar familie.

(h) *Die beroepsvrou*

Soares (1978) sê dat die beroepsvrou eerder 'n rolmodel as 'n argetipe is. Sy is suksesvol in haar beroep, het 'n sterk wil maar is terselfdertyd baie vroulik, aantreklik en goed versorg. Sy is verrassend en aangenaam weerloos wanneer dit by liefde- en gesinsake kom. Byvoorbeeld, Lynette, 'n suksesvolle joernalis, het haar en André se egskeiding (en sy dood) moeilik verwerk. Donna wat 'n hoë posisie in *Walco* beklee, se man is 'n deurtrapte skelm wat haar baie pyn veroorsaak het.

(i) *Aspoestertjies*

In hierdie kategorie val die groep beeldskone, talentvolle dogters van 'n lae sosiale klas wat trou met mans ver bo hulle sosiale stand. Louwna is 'n voorbeeld van hierdie argetipe. Sy is een van die arm Roelofse dogters wat met die ryk Walt Vorster getroud was.

(j) *Die 'bekeerde' misdadiger*

Niek Naudé, wat al met die polisie slaags was oor diamantsmokkelary, is tans 'n suksesvolle sakeman. Hy besit *Egoli*, 'n juwelierswinkel en het 'n aandeel in ander ondernemings. Dit is 'n geval van "rags to riches". Hy is 'n trotste man en weier enige finansiële hulp van die ryk Vorsters. Ten spyte van sy sukses bly hy nederig.

2.5.2 Evaluering

Die bespreking van argetipes en die toepassing daarvan op *Egoli* dui daarop dat die seep-opera met formules werk. Sepies wat in 1940 gemaak is bevat basies dieselfde argetipe-karakters as 'n sepie wat in 1996 vervaardig word. Wat karakters betref is een van die reëls van hierdie genre om 'n 'goeie' karakter teenoor 'n 'slegte' karakter te stel. En deur binêre opposisies word konflik geskep. Byvoorbeeld, wanneer Mitch (Mr Right) teenoor Doug (die aartsskurk) gestel word in 'n storielyn, dan kan 'n mens verwag dat die vonke gaan spat.

Wat interessant is van die ontleding van argetipes is dat karakters selde net 'goed' of net 'sleg' is. 'n Mens kan spekuleer dat 'n goeie karakter nie vir kykers so interessant is nie. Gee hom of haar egter 'n swakheid, en die kykers sit regop (die aspek word in hoofstuk 7 verder bespreek). Byvoorbeeld, Mitch wat so onberispik was (kyk die bespreking van *Mr Right* vroeër) het later in die reeks ook 'n 'swakheid' begin toon: hy en Kimberley raak in 'n stomende seksuele verhouding betrokke, met ernstige gevolge vir Mitch. Sy assosiasie met Kimberley bring hom in aanraking met die boewewêreld van Doug. Skielik word Mitch 'n karakter waarmee rekening gehou moet word. Hy word dus 'n karakter met 'diepte'.

2.6 SAMEVATTING

Die mees onmiddellike wortels van die televisieseep-opera word gevind in radiosepies. Probleme in verband met die omskrywing van seep-operas is in hierdie hoofstuk toegelig. Na aanleiding van die voorafgaande bespreking is besluit dat seep-opera en sepie die beste terme is om te gebruik wanneer na hierdie genre verwys word.

In hierdie hoofstuk is voorts aangetoon dat die seep-opera, hetsy dit 'n spitskyk-seep-opera (wat een keer per week gebeeldsaai word) of 'n daaglikse sepie is, bepaalde generies konvensies het en met bepaalde formules werk. Hierdie konvensies en formules is ook in *Egoli* aanwesig. *Egoli* verskil egter van oorsese sepies in die sin dat humor 'n integrale deel van die storielyne uitmaak. Humor word dan gekombineer met aspirasie en patos. Wat *Egoli*

verder uniek maak is die wyse waarop aspekte van die Suid-Afrikaanse werklikhede in hierdie program uitgebeeld word.

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat *Egoli* as 'n kulturele forum beskou kan word waarin ideologiese kwessies, stereotipes en so meer uitgebeeld word. *Egoli* as 'n produk van populêre kultuur en as kulturele forum word in hoofstuk 3 bespreek.

HOOFSTUK 3

DIE SEEP-OPERA: 'N PRODUK VAN POPULÊRE KULTUUR

3.1 INLEIDING

In hierdie hoofstuk word *Egoli* as produk van populêre kultuur ondersoek. Malan (1994:7-8) wys daarop dat snelle veranderings in 'n samelewing baie vinnig in simboliese vorme van populêre kultuur (bv die seep-opera) weerspieël word. In hierdie studie is dit televisie, met spesifieke verwysing na die seep-opera *Egoli*, wat as 'n kulturele forum kan dien waar beslag gegee word aan 'n 'nuwe nasionale' kultuur wat in Suid-Afrika aan die ontwikkel is. Dit wil sê 'n nasionale kultuur waar die vermenging van verskillende kultuurgroepe in Suid-Afrika op idealistiese wyse uitgebeeld word (kyk die bespreking van ideologie en stereotipes by afdeling 3.5).

3.2 *EGOLI* AS 'N KULTURELE FORUM

Soos in hoofstuk 1 genoem word, is 'n vertrekpunt van hierdie studie Newcomb en Hirsch (1987:455) se aanname dat televisie 'n kulturele forum is. Aan die eenkant leen die verhaalvorm van die seep-operagenre ditself daartoe dat feitlik enige aanvegbare tema of taboe-onderwerp aangespreek kan word (Marx 1995: bylae A). Dus as 'n kulturele forum kan temas soos rasseverhoudings, rassisme, waardes, homoseksualiteit, kindermolestering, godsdienstige sektes en verkragting aan die lig gebring word. Voorts bied hierdie genre moontlike oplossings vir morele dilemmas en gebeure wat 'n bedreiging vir die sosiale sisteem inhou. Seep-operas is inderdaad belangrike kulturele dokumente wat onderwerpe van sosiale en persoonlike belang, ideologieë en stereotipes weerspieël (Allen 1987b:146).

Aan die ander kant, dien die seep-opera as 'n forum vir kykers se bespreking en onderhandelinge van kwessies oor kulturele, morele en persoonlike belang, veral daardie kwessies wat onopgelos of omstrede is (Newcomb & Hirsch 1987). Omdat kykers die oplossings van probleme in sepies as realisties ervaar, word hulle emosioneel betrek, in so 'n mate dat hulle sulke gebeure met hul vriende/gesinslede/ kollegas bespreek om so wedersydse begrip te bewerkstellig.

Katz en Liebes (1987:419) het hulle studie binne Newcomb en Hirsch (1987) se kulturele forumhipotese geplaas en gevind dat wanneer kykers gebeure in seep-operas interpreteer en onderling bespreek, word boodskappe 'n kultuur binne gedra. Gesien teen hierdie agtergrond, is die seep-opera 'n forum vir kulturele debat omdat die inhoud daarvan nie eenvormig deur kykers interpreteer word nie: die interpretasie van boodskappe is 'n proses van onderhandeling, tussen die stories op die skerm en die kultuur van die kykers. En dit vind plaas tydens die ontmoeting tussen kykers en gebeure in sepies asook tydens die interaksie tussen kykers (Katz & Liebes 1987:419).

Gesien in die lig van die voorafgaande bespreking, bied die 'seep-opera as kulturele forum' die geleentheid aan kykers om vanuit verskillende posisies (dominante, onderhandelende, opposisionele) te kan onderhandel oor die betekenis van bepaalde boodskappe (kyk afdeling 4.3.1 vir 'n bespreking van die verskillende posisies).

Kykers kan om verskeie redes met die boodskappe in sepies saamstem of verskil. Wanneer die boodskappe egter te diep sny in die waardesisteme van kykers, of as boodskappe 'n bedreiging inhou vir kykers se gevoel van kulturele sekuriteit, kan hulle tot persoonlike optrede genoop word. Dit neem gewoonlik die vorm aan van briewe aan die netwerk of televisiestasies (Newcomb & Hirsch 1987:465). Dieselfde patroon kom in *Egoli* voor: kykers skryf briewe aan die *Egoliklub* om hulle tevredenheid/ontevredenheid met aspekte van die program te kenne te gee (kyk hoofstuk 6).

Kykers word voorts toegelaat om die kulturele forum te betree wanneer hulle interpretasie van sepies empiries bestudeer word. Dit wil sê, deur middel van gehoornavorsing word kykers die geleentheid gebied om aan hulle eie menings uitdrukking te gee. "At this level the model of 'television as cultural forum' enables us to examine 'the sociology of interpretation'" (Newcomb & Hirsch 1987:466).

Livingstone (1990a:80) het in haar navorsing gevind dat "differences in how they interpret characters are what allow viewers to become involved emotionally with them and to take sides as the narrative unfolds". Hierdie resultate ondersteun Newcomb and Hirsch (1987:465) se argument dat televisie 'n kulturele forum bied vir "the range of response, the directly contradictory readings of the medium, that cue us to its multiple meanings".

Die determinante wat die verskillende wyses bepaal waarop die boodskap vertolk word (in Livingstone (1990a) se geval hoe kykers die karakters in die seep-opera evalueer en interpreteer), is nie net ongekompliseerde demografiese veranderlikes nie (bv ouderdom, geslag) maar sluit ook psigologiese faktore in soos identifikasie, evaluasie, en simpatie met karakters. Daarom kan daar nie duidelik ongekompliseerde aannames gemaak word van die navorser se kennis van kykers se sosio-strukturele posisies nie maar moet ook ondersoek ingestel word na die 'verhouding' wat kykers met karakters het. Dit is veral van toepassing op die seep-opera waar kykers oor jare ingewikkelde verhoudings met karakters opbou soos parasosiale interaksie en identifikasie (kyk hoofstuk 6.5.1 vir 'n omskrywing van die temas).

Om deel te word van die seep-opera as kulturele forum en om hierdie genre te waardeer, moet die kyker oor 'n aantal buite-tekstuele vermoëns beskik (Brunsdon 1983:36). Sonder hierdie

vermoëns kan genre-identifikasie en narratiewe genot nie ervaar word nie. Brundson (1983) gee drie voorbeelde: 'n basiese begrip van die generiese reëls of konvensies, kennis van karakters in 'n sepie en hulle geskiedenis gekombineer met 'n vermoë en gewilligheid om emosioneel betrokke te raak in die morele kodes en persoonlike handeling van karakters.

Die seep-opera as kulturele forum kan nie los gemaak word van die debatte rondom populêre kultuur, ideologie en stereotipering nie. Daarom word daar in die res van die hoofstuk kortliks aandag aan die voorafgaande aspekte gegee soos dit op die seep-opera betrekking het.

3.3 HOË, POPULÊRE EN MASSAKULTUUR: TEORETIESE PERSPEKTIEWE

Dit is algemene praktyk in die kommunikasiekunde om 'n onderskeid tussen 'hoë' en 'populêre' kultuur te maak, veral vanuit die Marxisme, elitistiese kultuurkritiek en die Frankfurtskool. In hierdie studie word noodwendig oorsigtelik ingegaan op enkele debatte oor die onderskeid tussen die verskillende vorms van kultuur omdat dit reeds volledig deur verskeie outeurs aangespreek is¹⁸. Die probleem met hierdie kritiek is dat die onderskeid tussen hoë, populêre en massakultuur nie altyd duidelik is nie.

Die kern van die probleem lê volgens MacCabe (1986:2-4) by die verskillende omskrywings van 'populêr' en hy lig die probleme toe vanuit 'n politieke perspektief.

3.3.1 Politieke perspektief

Volgens MacCabe (1986) kan 'populêr' eerstens bloot as 'n beskrywende term gebruik word om iets wat gewild/ongewild is te kwantifiseer: byvoorbeeld 80% kykers in 'n steekproef kyk na *Egoli*. So 'n kwantifisering kan egter ook ook vorms van hoë kultuur insluit: byvoorbeeld, drie miljoen mense het die Staatsteater in Pretoria gedurende 1995 besoek (wat baie meer is

¹⁸ Vergelyk byvoorbeeld Fiske (1987a); Fourie (1991); Gurevitch et al. (1981); Malan (1994); McGuigan (1992). As gevolg van die omvang van die onderwerp is die lys noodwendig onvolledig. Kyk verwysings in Malan (1994) vir 'n meer volledige lys oor die onderwerp.

as die toeskouers wat die Wêreldbekerrugby bygewoon het); kaartjies na Pavarotti se vertoning is binne twee uur uitverkoop na die kaartjieskantore geopen het — 'n geskiedkundige gebeurtenis, geen kaartjies vir enige vertoning/wedstryd is nog so vinnig uitverkoop nie. Volgens hierdie definisie is operatreffers (hoë kultuur) baie meer gewild as populêre/massakultuurprodukte (bv populêre rolprente, rugby, sokker).

Die tweede definisie kom vanuit die pessimistiese kultuurtradisie waar populêre kultuur gedefinieer word in terme van nuwe massavorms van vermaak (televisie, rolprente) wat deur kapitalistiese instellings gegenereer word. Die nuwe vorms word gestel teenoor populêre 'volkskuns'. In volkskuns is die kunstenaar nie duidelik van die gehoor te onderskei nie en word betekenis op 'demokratiese' wyse deur die mense self geskep (betekenis word dus nie deur die massamedia gemedieer nie).

Die derde definisie is 'n positiewe beskouing waar nuwe 'massa'kuns in 'n aktiewe verhouding met die gehoor gestel word en waar die kreatiewe impulse van 'die mense' deurslaggewend is. Die impulse ontstaan in die werkersklaskultuur en staan lynreg teenoor bourgeoisiekultuur. Hierdie is populêre kultuur met duidelike politieke ondertone. Volgens MacCabe (1986) is positiewe en pessimistiese omskrywings egter oorvereenvoudings van komplekse fenomene: enersyds beteken dit iets wat van 'bo af' deur kapitalistiese instellings op mense afgedwing word. Andersyds dui dit op kultuur wat 'van onder ontstaan', dit wil sê dit wat deur die mense self geskep word. In die plek hiervan stel MacCabe (1986:8-10) voor dat weggebreek moet word van enige definisies wat gebaseer is op 'n onderskeid tussen hoë/lae en elite/massakultuur. Dié wat werk binne die beperkte en eksklusiewe tradisies van hoë kultuur, asook dié wat die gewildheid van die populêre verheerlik, ignoreer effektief die komplekse wyse waarop tradisies en elektroniese tegnologieë gekombineer word om gehore te trek.

Dit is nie duidelik wat MacCabe (1986) in die plek van **hoë, populêr en massakultuur** stel nie. Sy bespreking dui slegs op probleme en politieke aspekte. Om slegs op die politieke te

konsentreer, word ander belangrike aspekte van kultuur, dus kultuur as 'n totale leefwyse¹⁹ geïgnoreer.

Vervolgens word gekyk hoe die probleem vanuit 'n post-modernistiese perspektief aangespreek word.

3.3.2 'n Post-modernistiese perspektief

Laura Kipnis (1986:11) sê dat die term 'massa' — hetsy dit alleen gebruik word of met kultuur gekombineer word — onderliggende teenstrydighede bevat. Aan die een kant het dit 'n negatiewe konnotasie wat met woorde soos 'vulgêr' en 'laag' geassosieer word. Aan die ander kant kan 'massa' as 'n positiewe politieke en sosiale mag beskou word: mense tree kollektief op om 'n saak te bevorder, byvoorbeeld massademonstrasies teen apartheid.

Met die geboorte van die moderne, klassegebaseerde gemeenskap (agv industrialisering) het die term politieke konnotasies gekry. Voorts word massa geassosieer met die stedelike proletariaat wat tot stand gekom het as gevolg van die ekonomiese invloed van die bourgeoisie en die gevolglike konsolidasie van politieke mag. Daarom het die term 'massa' en daarmee saam 'massakultuur' spesifieke betekenisse en implikasies binne 'n kapitalistiese bestel wat nie geïgnoreer kan word nie.

Hiermee saam het teoretici die laaste tien jaar toenemend begin belangstel in populêre kultuur. Die huidige bloeitydperk val saam met die 'krisis in Marxisme' of die 'krisis aan die linkerkant'. Die krisis het gelei tot die ontstaan van post-Marxisme: binne hierdie konteks word die werkersklas nou as die 'bevoorregtes' van die geskiedenis gesien. 'n Paradigmaverskuiwing het dus plaasgevind waar populêre kultuur huidiglik as 'n gesogte onderwerp vir bespreking en navorsing beskou word. Daar is met ander woorde weg beweeg

¹⁹ Kultuur moet ook kortliks omskryf word. Vir die doeleindes van hierdie studie is Williams (1983:43) se definisie van kultuur aanvaarbaar: kultuur is 'n beskrywing van 'n spesifieke leefwyse waar bepaalde waardes en betekenis tot uitdrukking kom. Dus nie net dié wat betrekking het op die kunste en intellektuele prestasie nie maar waar instellings en gewone gedrag "the common sense of everyday life" ook belangrik is (Dyer 1981:2). Met hierdie beskouing word dus weggebreek van die idee dat net opera, skilderkuns en letterkunde 'Kultuur' met 'n hoofletter K is.

van vroeër beskouings wat massakultuur veroordeel en/of geïgnoreer het (twee gesigte van dieselfde bewussyn — Kipnis 1986:15).

In die modernistiese era kon voldoende teorieë oor populêre kultuur nie geformuleer word nie. Die rede was die ideologiese noodsaaklikheid om eksklusiewe literêre en kunsstandaarde daar te stel en te handhaaf teen die voortdurende bedreiging van en kontaminasie met populêre kultuur (Kipnis 1986:15, 16).

Die huidige toeganklikheid tot die populêre — akademiese belangstelling en literatuur oor die onderwerp, kongresse en joernale, 'n herskryf van kanons binne universiteite en die fokus op die populêre van 'links' — het die weg vir post-modernisme gebaan. Post-modernisme is dus 'n vorm van kulturele transformasie. Een van die belangrikste kenmerke van hierdie benadering is dat dit 'n brug span oor die vroeëre 'onoorbrugbare' kloof tussen hoë en massakultuur. "This traversal is evidenced by the current embrace of the popular in the production of both 'high culture' and 'high theory'" (Kipnis 1986:20). Beide gevalle verskil betekenisvol van die wyse waarop populêre kultuur in die fase van modernisme hanteer is. Nuwe bewegings lei tot die herskryf van geskiedenis. Daarom skryf post-modernisme nie net voor nie: dit dikteer 'n dekonstruksie van die binêrisme waarop modernisme gebaseer was in die sin dat post-modernistiese kuns en teorie "both foreground a reworking of the false problem of value that programmed the high culture/mass culture split, in which either was read as the absence of the other" (Kipnis 1986:21). Dus moet hoë en massakultuur in samehang met mekaar bestudeer word.

In die binêre opposisie tussen hoë en massakultuur (soos wat dit met alle vorms van binêrisme is), is 'n onderliggende ideologie werksaam. Die toenemende interpenetrasie van hoë kultuur en massakultuur, wat die dominante epistemologie van post-modernisme is, dra grootliks daartoe by dat die ideologiese funksie van hierdie binêrisme besig is om te verdwyn, in institusionele sowel as individueel-kulturele konteks.

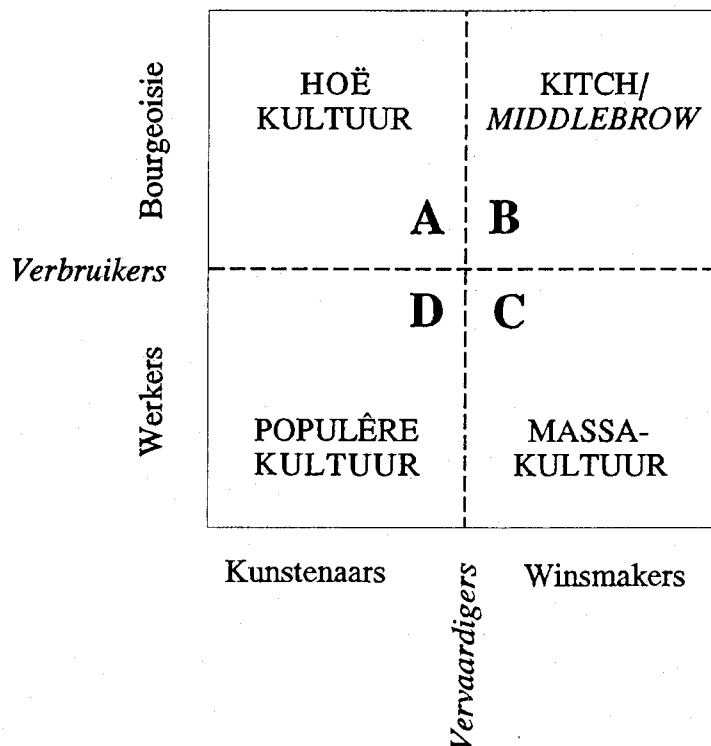
Kipnis (1986) se idees is insiggewend. Die vraag is egter: moet daar nou weggedoen word met standaarde van voortreflikheid?

Vervolgens word gekyk na Simon Frith (1986) se bydrae vanuit 'n kapitalistiese perspektief.

3.3.3 'n Kapitalistiese perspektief

Volgens Frith (1986:54) beskryf populêre kultuur die kultuur van kapitalistiese samelewings (wat ook 'volkskultuur' of net 'kultuur' genoem word). Een van die algemeenste wyses om daarna te kyk is in terme van die produksie en konsumpsie van kommoditeite. Die vraag wat herhaaldelik in die twintigste eeu gevra word, is wat die verhouding tussen kultuur en die markplek is ("market place")? Gewoonlik word die antwoord gegee in terme van die opposisie tussen hoë en massakultuur. **Die plek van populêre kultuur is egter binne hierdie paring onduidelik.** Een rede is dat die hoë/massakultuurtipologie twee kwessies verwar, naamlik produksie en konsumpsie. Dit word verduidelik deur middel van figuur 8.

Figuur 8: Tipologie van hoë en massakultuur (Kipnis 1986:54)



In die meeste gevalle word op A (hoë kultuur) en C (massakultuur) gefokus. Kategorieë B en D is egter ewe interessant, veral as gekyk word hoe dun die verdelingslyne tussen hulle werklik is; hoë kultuur word maklik “middelbrow”kultuur (bv die klassieke musiektradisie in hierdie eeu — Pavarotti bring opera na die gewone mense). Voorts kan daar ook nie meer so geredelik tussen massakultuur (C) en “middelbrow” (B) onderskei word nie (bv hoe moet Andrew Lloyd Webber se *Requiem* geklassifiseer word?). Laasgenoemde twee kategorieë is gewoonlik die kern in linksgesinde debatte.

Die onderskeid tussen A en D (hoë en populêre) lewer ook probleme op. Byvoorbeeld, hoe moet na-oorlogse jazz geklassifiseer word? En die gewilde avant-garde? Al wat hierdie tabel aandui is dat estetiese beoordelings (A en B is ‘goed’; D en C is ‘sleg’) op verwarrende estetiese kategorieë berus ((Kipnis 1986:55).

Kipnis (1985) (soos MacCabe — kyk vroeër) se benadering tot populêre kultuur is dat daar geheel en al weggedoen moet word met die bostaande tipologie. Die konsep ‘massakultuur’ is histories en teoreties verdag. Daarom verkies die outeur die term kapitalistiese kultuur. Kultuur word dan nie gedefinieer in terme van die produksie en konsumpsie van kommoditeite nie (hoewel dit wel van belang is) maar

as the way in which people deal with symbolise/articulate/share/resist the *experience* of capitalism (including but not exclusively, the ideological experience of capitalism)” (Kipnis 1986:55).

Gesien vanuit hierdie perspektief is kapitalisme in ’n permanente krisis-toestand. Die logika van kapitalistiese akkumulasie is ’n logika van kulturele dinamiek; verdeling van arbeid en die arbeidproses wat voortdurend besig is om te verander; ’n konstante vloeï van nuwe produkte wat beteken dat nuwe behoeftes geskep word. Die teenstrydighede van kapitalistiese kultuur is dat die behoefte aan sosiale reproduksie ’n gelyktydige beklemtoning op ideologiese stabiliteit, op tradisie, geskiedenis en gevestigde moraliteit beteken. Vir individue binne ’n kapitalistiese bestel is die volgende kwessies wat met ervaring verband hou, van belang:

- (a) verandering en kontinuiteit (hier kan gedink word aan die rol van nostalgie in die massamedia, van popmusiek tot videospelletjies en die kombinasie daarvan met modes en vooruitgang);
- (b) kwessies soos identifikasie en verskille; en
- (c) kwessies met betrekking tot aktiewe betrokkenheid.

Word daar na kwessies (b) en (c) gekyk, is dit duidelik dat beide hoë en populêre kultuur aspekte van kapitalistiese kultuur is (wat slegs in verhouding tot mekaar verstaan kan word). Die onderskeid tussen hulle is nie duidelik nie en verskuif ook histories: indien hoë kultuur gebruik word om die belange van heersersklasse en bourgeoisie te omskryf, moet in gedagte gehou word dat populêre kultuur nie net die belange van werkersklasse aanspreek nie. Die petit-bourgeoisie en middelklasse het 'n belangrike rol in die ontwikkeling van populêre vorms gespeel. Voorts dra produkte van populêre kultuur by tot die vorming van mense se identiteite, hulle sin van eiewaarde en waar hulle hoort. Populêre kultuur produseer 'die mense' en nie andersom nie (Kipnis 1986:56).

Om hierdie afdeling af te sluit: dit sal onaanvaarbaar wees om daarop aanspraak te maak dat die voorafgaande teorieë verteenwoordigend is van die verskeidenheid teorieë oor onderwerpe soos 'populêr', 'massa', 'kultuur' en 'hoë kuns'. Die bogenoemde drie benaderings dien slegs as voorbeelde van verskillende teoretiese standpunte rondom hoë/populêre/ massakultuur. Dit wil voorkom asof daar binne die kultuurstudie 'n oplossing vir die probleem gevind is. Volgens Malan (1994:8) is die teoretiese oorlog binne kultuurteorie tussen die kulturaliste (met die klem op die wyse waarop kultuur ervaar word) en die strukturaliste (wat die klem op ideologiese beheer plaas) grootliks verby en word die nut van albei benaderings erken.²⁰

Wat duidelik blyk uit die voorafgaande bespreking is dat populêre kultuur ernstig opgeneem moet word omdat dryfkragte, waardes, sosiale veranderinge en so meer in populêre simboliese vorms (bv sepie) weerspieël word. Ook kan hierdie vorms gebruik word om sosiale omwentelinge te begelei (Malan 1994:8, 9). In die bespreking van post-modernisme is aangedui dat die grense tussen hoë en populêre kultuur besig is om te vervaag. Populêre

²⁰ Kyk Hall (1986:30) vir 'n verdere bespreking van hierdie aspek. Berger (1992) bespreek in sy oorsig die groot teoretiese verskeidenheid en paradigmas wat verskyn namate die terrein van kultuurstudie uitbrei.

kultuur is insigself nie skadelik of onwenslik nie: dit staan enige gebruiker vry om waardeoordele oor populêre kultuur uit te spreek, maar dan word die gebruiker se ideologiese verwysingsraamwerk van belang (Malan 1994:10). Vervolgens word in meer besonderhede gekyk na die oorsake van die tweesplitsing in kultuur. Dit word aan die orde gestel deur te let op die ideologie van populêre kultuur soos dit gestel word teenoor die ideologie van massakultuur.

3.4 STRUKTURELE TWEEDELING VAN DIE KULTURELE TERREIN: POPULÊRE EN MASSAKULTUUR

Malan (1994:10) wys daarop dat die **beoordeling** maar dikwels ook die **veroordeling** van populêre produkte van kultuur (bv die seep-opera) “oor dekades heen gerig (is) deur die *ideologie van massakultuur*. Die basisbeginsel daarvoor is geleë in die strukturele tweedeling van die kulturele terrein in ‘slegte’ massakultuur enersyds en ‘goeie’ nie-massakultuur andersyds” (Malan 1994:10).

Anders gestel: wanneer daar van kultuur gepraat word, word onderskei tussen ‘slegte massakultuur’ en ‘goeie of hoë’ kultuur. Ang (1985:94) sê dat die tweedeling ontstaan het uit teorieë oor die ideologie van massakultuur. “In this ideology some cultural forms — mostly very popular cultural products and practices cast in American mould — are *tout court* labelled ‘bad mass culture’” (Ang 1985:94).

Teenoor ‘slegte massakultuur’ word dan iets soos ‘goeie kultuur’ daargestel en dit impliseer ‘iemand met smaak’, ’n ‘kulturele kundige’ of iemand wat die “cheap tricks of the commercial culture industry” kan weerstaan (Ang 1985:102). Voorts het Ang (1985) in haar studie oor *Dallas* gevind dat sommige ‘haters’ van die program daarna verwys as “bad mass culture” en “cheap mass entertainment” (1985:103, 107). Die ideologie van massakultuur bied dus hoegenaamd nie ’n vleende beeld van daardie persone wat wel van *Dallas* hou nie. Intendeel *Dallasaanhangere* word beskou as die teenpool van mense met ‘goeie’ en ‘verhewe’ kulturele smaak.

Die respondente wat wel aanhangers van *Dallas* is, is min gepla dat hulle veroordeel word omdat hulle na 'swaksmaak' kultuurprodukte kyk. Ang verwys in die verband na een respondent wat sê "... who decides for me what I find good? I myself of course" (1985:113). En die feit dat die respondent sê dat sy vir haarself besluit wat sy geniet en esteties bevredigend vind, 'n bewys is dat sy (die kyker) weerstand bied teen die norme en menings van die ideologie van massakultuur. Dit is dus 'n soort van allergie vir estetiese standarde wat van bo-af op haar afgedwing word. Die ideologiese posisie van waaruit hierdie respondent kommentaar lewer, word goed opgesom met die woorde: "There's no accounting for taste" (Ang 1985:113). Laasgenoemde woorde is volgens Ang (1985) die kern van populêre ideologie (ook genoem die ideologie van populisme), 'n ideologie in eie reg wat lynreg staan teenoor die ideologie van massakultuur. **Daar is dus twee wyses waarop oor kultuur gedink word: in 'n massakonteks waar dit 'n negatiewe konnotasie kry en populêre kultuur wat 'n positiewe beskouing impliseer en wat onder andere gaan om kykers se estetiese ervaring van 'n produk van kultuur.**

In aansluiting by Ang (1985) word gekyk na McGuigan (1992) se beskouinge oor populisme (populêre ideologie). Hy omskryf kulturele populisme soos volg:

Cultural populism is the intellectual assumption, made by some students of popular culture, that the symbolic experiences and practices of ordinary people are more important analytically and politically than Culture with a capital C (McGuigan 1992:2).

Die Hoofletter C verwys hier na kulturele elitisme. Die definisie is verder afgestem op 'n kritiese ondersoek van die Britse denkskool wat as kultuurstudie bekend staan en wat groot invloed internasionaal uitoefen. Dit is 'n denkrigting wat in 'n groot mate oorvleuel met gebiede van kommunikasie- en mediastudies. Kultuur met die hoofletter 'K' is die produk van strategieë van byvoorbeeld kulturele elitiste wat daarop uit is om ander (populêre) kulturele formasies te marginaliseer en te diskrediteer "and to present the choices and judgments of the establishment as natural and incontestable" (Murdock 1989:437). Op hierdie wyse funksioneer die diskoerse oor kultuur ideologies om 'n spesifieke sienswyse aan die orde te stel en om die geldigheid van alternatiewe beskouinge te ontken.

McGuigan (1992) kwalifiseer voorts die problematiese term 'gewone mense'. Vir McGuigan is dit 'n oop kategorie wat in opposisie met 'intellektuele' gestel word; intellektuele skep 'uitsonderlike kultuur', 'n vertakking vanuit akademiese konserwatisme. McGuigan (1992:2) stel 'n positiewe verhouding tussen intellektuele en populêre kultuur. Waar kultuurkritici neersien op populêre kultuur is daar, soos vroeër aangedui, 'n definitiewe swaai na akademiese wat 'n nie-veroordelende houding openbaar teenoor gewone smake en genotbevrediging. Hoewel McGuigan (1992) 'n selferkende kulturele populis is, is hy egter nie blind vir die tekortkominge van kulturele populisme nie. Hy is byvoorbeeld sterk gekant teen 'n onkritiese ingesteldheid teenoor populêre kultuur, want dit lei tot 'n eenoogvisie en 'n fiksasie op enkele, beperkende kwessies. Hy stel ten doel 'n kritiese populisme wat rekenskap kan gee van gewone mense se alledaagse kultuur asook die materiële konstruksie daarvan deur sterker magte wat buite die onmiddellike begrip en beheer van gewone mense lê. En dit kan slegs gedoen word as die artifisiële versperrings tussen verskillende denkskole afgebreek word.²¹

Om terug te keer na die ideologie van massakultuur: 'n aspek wat deur eksponente van hierdie ideologie geïgnoreer en ontken word, is kykers se estetiese ervaring van 'n objek as genotvol. In die beoordeling van 'n objek gebruik die bourgeoisie streng formele standaarde en universele kriteria wat totaal gestroop is van enige subjektiewe passie en genot. In teenstelling hiermee gebruik teorieë oor populêre estetika nie 'maatstawwe van Salomo' in die beoordeling van kulturele artefakte nie. Hier gaan dit om die erkenning dat interaksie met artefakte genotvol is en dat genot 'n persoonlike ervaring is wat van persoon tot persoon verskil (Ang 1985:114, 115). Populêre estetika is diep geanker in "common sense", in die wyse waarop 'gewone' mense kulturele vorms in hul daaglikse lewe benader (Bourdieu 1980:237). Wanneer 'n produk vir 'n persoon plesier, ontspanning of inligting bied, is dit die persoon se goeie reg om te besluit of dit vir hom of haar goed of genotvol is al dan nie.

Wat die seep-opera betref wys Lovell (1981:52) daarop dat dit nie nodig is om *Cahiers* se ingewikkelde analitiese metode te gebruik om die dieperliggende verskuilde (ideologiese) betekenis van die seep-opera bloot te lê nie. Die elemente van die teks wat kykers genotvol vind, is inderdaad baie na aan die oppervlakte van die teks te vind.

²¹ Kyk Ang (1985) en McGuigan (1992) vir 'n dieptebespreking van populisme.

It is because these utopian and oppositional elements of popular culture — those elements which express the hopes, fears, wishes and simple refusals of the dominated — are *not* marginal but defining elements which are essential to the whole meaning and appeal of popular entertainment ...” (Lovell 1981:52).

In die voorafgaande bespreking is betoog gelewer teen die gebruik van die term massakultuur. Die vraag is: het die begrip ‘massa’ nog enigsins ’n gebruikswaarde? Dit is wel van waarde wanneer onderskei word tussen hoë, populêre en massakultuur ten opsigte van die inhoud, teikengroep, produksie, institusionalisering en gebruik (Malan 1994:11). Dan verwys Malan (1994) na McQuail (1987:37) se model waarvolgens massakultuur die volgende kenmerke het: massale en markgerigte produksie; oppervlakkige inhoud wat wel universele waardes het maar tog ook verganklik is; gerig is op heterogene publiek wat ingestel is op onmiddellike genotbevrediging.

Gesien in die lig van die voorafgaande bespreking moet vervolgens ’n saak uitgemaak word of *Egoli* onder massakultuur of populêre kultuur val. Dit wil voorkom of *Egoli*, soos die *telenovella* in Brazilië (kyk Van Zyl 1994), binne beide skole val. In terme van massakultuur is *Egoli* as ’n televisieproduk duidelik: toeganklikheid, massaproduksie, kykersbetrokkenheid en gespreksvoering oor gebeure in episodes van die reeks. Voorts vind *Egoli* aanklank by massagehore en help dit om produkte wat geadverteer word, te verkoop. Die program val egter ook binne die grense van populêre kultuur omdat dit aspekte van die Suid-Afrikaanse werklikhede uitbeeld. Byvoorbeeld, *Egoli* word gebruik om apartheidsideologieë te ondermyn: *Egoli* is ‘kleurblind’. So het die reeks afgeskop met ’n verhouding tussen ’n wit man en ’n kleurlingmeisie (kyk bylae A). Die implikasies is dat hierdie seep-opera as ’n kulturele forum dien want dit sê iets oor die gebruike en gewoontes van die verskillende inwoners (die ‘volk’) van Suid-Afrika.

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat hoewel die begrip ‘massa’ vanuit die teorie oor die ideologie van massakultuur ’n negatiewe konnotasie het, het die term ‘massa’ vandag nog gebruikswaarde soos hierbo aangetoon is. Volgens Malan (1994:10-11) is die term ‘massa’ as onderskeidingsfaktor lank reeds ideologies verdag: daar bestaan oorvloedige

getuies dat byvoorbeeld die Frankfurt skool (asook die Marxisme, Elitistiese kultuurkritici) se ooreenvoudiging van die ideologiese manipulasie van die massas deur 'n klein minderheid, vandag nie meer van veel waarde is nie.

In die teorie en debat oor populêre kultuur gaan dit, benewens 'n omskrywing van wat met populêre/massakultuur bedoel word, ook oor die mag of invloed daarvan op die mens en die samelewing. Met die begrip 'mag' of 'invloed' word onmiddellik aansluiting gevind by die begrip 'ideologie' sodat 'n bespreking van populêre kultuur en die sepie as manifestasie daarvan, beswaarlik van die ideologiese werking van populêre kultuur (en die sepie) losgemaak kan word. Saam met ideologie word ook gekyk na stereotipes as uiterlike manifestasie van ideologie. Vervolgens enkele aantekeninge hieroor.

3.5 IDEOLOGIE EN STEREOTIPES

Soos wat dit die geval is met kultuur (en dié se verskillende fasette) is ideologie 'n glibberige term wat moeilik is om te omskryf. Die probleem word aan die orde gestel deur te kyk na 'n eenvoudige, neutrale definisie van ideologie. Daarna word oorsigtelik gelet op Louis Althusser (1971) en Antonio Gramsci (1971) se omskrywings van ideologie.

In algemene terme kan ideologie omskryf word as "(p)atterns of ideas, belief systems, or interpretive schemes found in a society or among specific social groups" (Hall 1989:307-308). Hierdie omskrywing impliseer dat wanneer ideologie bestudeer word, dit hoofsaaklik gaan om vas te stel hoe denkpatrone, wêreldbeskouings en opvattinge oor die werklikheid of aspekte daarvan (bv politieke opvattinge, rassebeskouings) tot stand kom; en hoe dit versprei en in stand gehou word. 'n Kernvraag in die bestudering van ideologie is of ideologie wel mense se denke verwring, bevooroordeel en valsifiseer. Onderliggend aan 'n ideologiese analise gaan dit oor die wyse waarop mense se denke gestruktureer word. Vrae soos die volgende word gevra: word idees, denke en betekenis deur materiële of sosiale faktore bepaal en gerig of is dit outonoom, dit wil sê staan dit los van die mens en die samelewing? Hou denke en idees verband met klas, geslag, ras of etnisiteit? Speel ideologie 'n rol in die

skepping van 'n bepaalde bewussyn, die legitimering van magsverhoudings, en skep dit konsensus oor bepaalde aangeleenthede? (Hall 1989:308).

Toegepas op massakommunikasie ontstaan vrae oor die rol wat die media speel in die skepping, oordra en instandhouding van ideologie. Byvoorbeeld, voorsien die media 'n bepaalde agenda of verwysingsraamwerk waarmee na die werklikheid gekyk word? Vind sekere waardes neerslag in persone wat aan die media blootgestel word? (Barker 1989:4). Dus, wat is die rol van die media in die skepping, oordra en instandhouding van 'n ideologie soos byvoorbeeld apartheid, seksisme, demokrasie en so meer? Vervolgens word oorsigtelik gekyk na twee filosowe, Louis Althusser (1918- +), en Antonio Gramsci (1891-1937) se idees oor ideologie wat moontlik antwoorde kan bied op die voorafgaande vrae (Fourie 1996).

Die Franse neo-Marxistiese filosoof, Louis Althusser (1971) praat van magsinstellings (skole, kerke, media-instellings ens) in 'n samelewing as *Ideological State Apparatuses (ISAs)* (Althusser 1971:160-173; Fiske 1987a:41). Al hierdie 'apparatuur' is op een of ander manier met die staat verbind en word gebruik om konsensus in 'n samelewing te bewerkstellig. Binne hierdie konteks is ideologie die medium waardeur mense die wêreld en aspekte daarvan ervaar. Die 'Staatapparatuur' soos die massamedia

... not only constitute the sense of the world for us, but they also constitute our sense of ourselves, our sense of identity, and our sense of our relations to other people to society in general (Fiske 1987b:258).

Hodge en Tripp (1986:9) sluit by die voorafgaande bespreking aan wanneer hulle daarop wys dat "children turn out to be totally formed, or formable, from birth by their ideological role". Opvoeding deur ouers, skole en ander instellings (bv die massamedia) is dus nie neutraal nie en is van die belangrikste faktore wat 'n beheer oor gedagtesprosesse en magsverhoudings in 'n samelewing het. So byvoorbeeld is televisieregisseurs in Suid-Afrika 'ideologiese smouse' wat aan kykers boodskappe oordra van wat aanvaarbaar/afstootlik/gewens/ongewens is (Bouwer 1991:9). In hoofstuk 5 van hierdie proefskrif word aangetoon hoe die huwelik as sosiale instelling in *Egoli* in stand gehou word en dat gedrag wat 'n gevaar vir die huwelik inhou, gestraf word.

'n Punt van kritiek wat teen Althusser se teorie oor ideologie geopper kan word is dat dit "bristles with functionalist assumptions and propositions" (Rojek 1985:130). Byvoorbeeld, Rojek (1985) sê dat Althusser se teorie impliseer dat 'n funksie van ideologie is om sosiale samesyn te bevorder. En volgens Rojek (1985) stem so 'n beskouing ooreen met die funksionalisme se deterministiese beskouing dat ideologie, soos kultuur, iets is waaraan mense passief onderwerp word. In dié verband is Gramsci (1971) se beskouinge van die ideologiese werking van die massamedia interessant omdat sy teorie voorsiening maak vir mense wat weerstand kan bied teen die dominante ideologie, soos blyk uit die volgende bespreking.

Gramsci (1971) 'n neo-Marxist, word veral geassosieer met die begrip **hegemonie**, 'n begrip wat vir Gramsci sinoniem met ideologie is. Inglis (1990:81) verduidelik Gramsci se beskouing van hegemonie soos volg:

Hegemony for Gramsci was the heavy, saturating omnipresence of the way things are. It refers to the most everyday facts of life as these are lived within the forms and structures we like to think of ourselves as having freely and independently chosen: marriage and family, home and its customs and possessions, our deepest feelings and beliefs, our leisure and ordinary expenditure, our bodily awareness and health, our friends. This is the domain of everyday consciousness, and ideology is obviously too light a word to signify its volume and content.

Hegemonie beteken dus kortliks die wyse waarop mense oor dinge dink en voel. Soos in Althusser se geval voer Gramsci (1971) ook aan dat mense se gedagtes en leefwyses deur magstrukture in 'n samelewing geskep en in stand gehou word. Die magstrukture is die kerk, skool, kultuurverenigings, die staat maar ook veral die massamedia wat mense leer hoe en waaroor om te dink (die agendastellende funksie van die media). Volgens Gramsci se teorie is hegemonie egter nie 'n **statiese magsverhouding** nie maar 'n konstante stryd tussen dié met mag en dié daar sonder (Fiske 1987b). Waarop laasgenoemde neerkom is dat hegemonie of aspekte daarvan, deur inwoners van 'n samelewing — die 'sonder mag' — bevraagteken

kan word.²² Byvoorbeeld, in die apartheidsjare van Suid-Afrika was Afrikaans 'n verpligte skoolvak vir swart leerlinge. Die leerlinge het egter begin rebelleer teen die aanleer van die taal van die 'onderdrukker' (die Nasionale Party). In die middel 1970s het hulle (swart skoolkinders) betoog en massavergaderings gehou om Afrikaans in skole afgeskaf te kry. Dit het op 'n konfrontasie met die polisie uitgeloop en baie kinders moes met hulle lewens boet. Wat die media betref die volgende voorbeeld: Max du Preez van *Vrye Weekblad*, 'n alternatiewe koerant in die middel 1980s en vroeë 1990s, het onder andere korrupsie in die regerende party van die dag, die Nasionale Party, blootgelê. Dit het tot vele hofsake teen Max du Preez gelei en die koerant moes as gevolg van finansiële probleme uiteindelik sluit.

Wat *Egoli* betref kan genoem word dat Frans Marx die moed van sy oortuiging gehad om in die laat 1980s die sepie *Egoli* te vervaardig waarin verskillende kultuurgroepe van die Suid-Afrikaanse samelewing **saam** uitgebeeld word. Hy het dus die hegemonie (ideologie) van apartheid aangevat. Marx het *Egoli* aan die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK-TV1)²³ voorgelê vir aankope. TV1, op daardie stadium nog 'n mondstuk van die regerende party (Nasionale Party), het nie belanggestel nie as gevolg van die kleurkwessie in *Egoli*. Daarna is *Egoli* aan M-Net voorgelê. Die res is geskiedenis: M-Net het die programreeks aangekoop en vandag is *Egoli* een van die gewildste sepies wat op televisie gebeeldsaai word. Die hegemonie dat swartmense ondergeskik aan blankes is, is dus deur Marx bevraagteken. En in *Egoli* word 'n nuwe hegemonie daar gestel: verskillende kultuurgroepe kan in harmonie saamleef (kyk hoofstuk 5 vir 'n verdere bespreking van hierdie aspek).

'n Vraag wat nou ontstaan is in watter 'sigbare' vorms word ideologie oorgedra? Een so 'n vorm is stereotipes. Dus word ideologie(ë) onder andere deur middel van stereotipes gekommunikeer.

Die bestudering van stereotipes bied toegang tot die wyse waarop ideologie in samelewings funksioneer. Stereotipes handel oor sosiale kategorisering van groepe in 'n samelewing byvoorbeeld van geslag ras, en ouderdom. Hierdie vorms van stereotipering lei tot

²² Die begrip hegemonie speel 'n belangrike rol in die kultuurstudiebenadering en het as inspirasie gedien vir Hall (1980) se teorie van voorkeurleeswerk ("preferred reading") wat in afdeling 4.3.1 bespreek word.

²³ Bekend as *SABC2* vanaf 4 Februarie 1996.

betekenisvolle ideologiese vertakings. Die vertakings is die evaluasies wat gemaak word oor lede van groepe in 'n samelewing en hulle posisie ten opsigte van die dominante waardesisteem (McMahon & Quin 1987:43).

Stereotipes werp lig op die rol van die massamedia in die skepping en instandhouding van ideologie. Die media, deur die sirkulering van stereotipes, dra aktief by tot die naturalisering van hoe daar oor bepaalde mense, groepe, en instellings gedink en gepraat word. Verder, die bestudering van stereotipes toon aan hoe die media aktief bydra tot die omskrywing en herskrywing van stereotipes (McMahon & Quin 1987:44). In *Egoli* word stereotipes rondom bruin- en swart mense herskryf: waar hulle van tevore in die media as huisbediendes en arbeiders uitgebeeld is, beklee hulle uitvoerende poste in die magtige Walcomaatskappy (kyk bylae C).

Stereotipes kom deur middel van seleksie en kategorisering tot stand. Stereotipering is 'n wyse waarop groepe mense op grond van geselekteerde en baie beperkte karaktereenskappe gekategoriseer word. In die proses van seleksie word waarde-oordele oor 'n groep gemaak. Seleksie verseker dat stereotipes 'n realiteitsbasis het (McMahon & Quin 1987:44). Die kenmerke wat geselekteer word om 'n groep te kategoriseer berus op veralgemening en vereenvoudiging. Op die wyse word individualiteit ontken: 'n stereotipe soos 'alle blondines is dom' ontken dat daar wel blondines is wat hoogs intelligent is. Die stereotipe word deur die media en samelewing in stand gehou deur voortdurende grappe en/of spotprente oor blondines.

Dit blyk voorts of negatiewe stereotipering ontstaan rondom daardie groepe in 'n samelewing wat as problematies vir die groter samelewing gesien word. Die persepsie van groepe kan ontstaan omdat hulle gesien word as 'n fisieke bedreiging, 'n ekonomiese bedreiging of as afwykendes van sosiaal-aanvaarde norme (McMahon & Quin 1987:45). In *Egoli* kom negatiewe stereotipering van bruin- en swartgroepe nie voor nie. Trouens in die program probeer juis weggedoen word met negatiewe stereotipering van hierdie groepe wat onder die ou politieke bedeling van apartheid in Suid-Afrika problematies was. *Egoli* is een van die min seep-operas **wêreldwyd** waar verskillende rassegroepe saam uitgebeeld word.

So byvoorbeeld wys Garaghty (1991:140-145) in haar bespreking van “Blacks in soaps” daarop dat swartvroue en/of swart gesinne nie algemeen in die storielyne van sepies geïnkorporeer word nie. Trouens, swartes is in ’n groot mate afwesig in die wêreld van sepies. ’n Uitsondering volgens Garaghty (1991) is *EastEnders*, ’n Britse sepie waar ’n aantal swart karakters in die storielyne ingesluit word. Die strategie wat in hierdie sepie gevolg word, is om swart karakters in die storielyne te inkorporeer as mense met hul eiesoortige probleme. Die oplossing van hulle probleme is geleë in hul inkorporering in ’n spesifieke gemeenskap wat toelaat dat wit/swart verskille getransformeer word in die “insider/outsider” onderskeid wat in sepies gemaak word (Garaghty 1991:144). Hierdie inkorporeringstrategie is gebaseer op die aanname dat swartes deel van die seep-operagemeenskap word. In *EastEnders* is swart karakters aktief in verskillende storielyne aanwesig. Hulle word dus nie gemarginaliseer om bloot kommentaar op rasseverhoudings te lewer nie of om in vullerstorielyne op te tree nie (Garaghty 1991). Dieselfde tendens kom in *Egoli* voor: byvoorbeeld Donna beklee ’n hoë pos in Walco (kyk bylae C). Haar persoonlike lewe is egter ook in ’n storielyn uitgebeeld (haar verhouding met haar man). Voorts word Donna in ander storielyne geïnkorporeer. Sy is byvoorbeeld aktief betrokke in die skryf van ’n resepteboek wat deur Elsa en Nenna geïnisieer is.

In enkele gevalle word daar wel in *Egoli* na rassekwessies verwys. Byvoorbeeld, Andy en Lerato (kyk bylae B) se verhouding het om twee redes skipbreuk gelei: eerstens kon Nenna nie ’n swart skoondogter aanvaar nie; en tweedens was aspekte van die swart kultuur vir Andy vreemd, byvoorbeeld die rituele by swartes se troues. Met die verbrokkeling van hulle verhouding was Lerato baie hartseer en sy noem Andy ’n rassis. Die vraag is nou: Is die voorafgaande voorbeeld ’n vorm van stereotipering? Waarskynlik nie, want op realistiese wyse word probleme uitgebeeld wat kan ontstaan wanneer twee mense van verskillende rassegroepe verhoudings aanknoop.

Om negatiewe stereotipering van bruin en swart karakters in die verlede in Suid-Afrika te oorkom, word hulle in *Egoli* as positiewe stereotipes uitgebeeld: die karakters is fisies aantreklik en het ’mooi’ persoonlikhede — persoonlikhede wat hulle in staat stel om met almal oor die weg kom (bv Donna, Lerato en Sheko. Kyk bylae B). Voorts word swart karakters as baie bekwaam en intelligent in *Egoli* uitgebeeld.

Swart karakters is egter nog in die minderheid in *Egoli* — hulle tree dus op in 'n wêreld wat deur wit karakters oorheers word (kyk bylae C). Garaghty (1991:145) rapporteer dat sommige swart akteurs/aktrises van *EastEnders* ontevrede is oor die storielyne waarin hulle optree. So byvoorbeeld sê een swart akteur: “They just don’t know how to portray black people and consequently the characters were totally unrepresentative of reality” (Garaghty 1991:145). En Shreela Ghosh wat Naima in *EastEnders* vertolk het gekla dat “I keep playing scenes week in, week out which have no substance, and I don’t think they’ve successfully merged Naima into the series” (Garaghty 1991:145). Wat die gevoelens van die swart akteurs/aktrises in *Egoli* is, is nie bekend nie. Daar is egter een swart karakter wat gemarginaliseer word naamlik Tsheko — hy was nog nie werklik 'n hoofspeler in 'n storielyn nie. En sommige kykers van *Egoli* ervaar dit ook so. Tydens die groeponderhoude (kyk hoofstuk 7 en bylae H) het een deelnemer in groep 5 dit soos volg gestel:

ML: Hy [Sheko] is vir my 'n oulike karakter maar hy vervul nie eintlik 'n rol nie. Of hulle moet hom 'n storie gee of hom maar uithaal.

Sheko is dus 'n randfiguur wat hoofsaaklik in vullerstories optree. Hoewel die bruin karakters in *Egoli* ook in die vorm van stereotipes uitgebeeld word, het sulke karakters meer diepte. Byvoorbeeld Nenna (Sharleen Surtees-Richard) vertolk tans (Oktober 1995) twee rolle in *Egoli*²⁴: enersyds die rol van Nenna die huislike, sterk moederfiguur. Andersyds speel sy die rol van haar suster Ruby. En Ruby is die alter-ego van Nenna: sy is wulps, uitlokkend en uitsers selfsugtig en ondankbaar. Ruby moet gaan vir 'n nieroorplanting en soos verwag kan word, skenk Nenna een van haar niere om Ruby se lewe te red. In haar rol as Nenna verteenwoordig sy “the archetype of the mother, a nurturing individual who literally gives of her own life in order to create and to sustain another life” (Nariman 1993:38). Nenna stel dus haar eie lewe in gevaar om haar suster 'n beter kwaliteit lewe te gee. Nenna se fisiese voorkoms — ongegrimeerde gesig, voorskoot, plat skoene, eenvoudige rok, los trui — stem egter ooreen met dié van die heersende stereotipe van die sorgsame moeder.

²⁴ Die twee rolle wat sy vertolk, dien ook as vertoonvenster van watter veelsydige en skitterende aktrise Shaleen Surti-Richards is.

3.6 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is daarop gewys dat 'n populêre simboliese vorm soos die seep-opera as kulturele forum gebruik kan word — enersyds om aspekte van die Suid-Afrikaanse samelewing uit te beeld. Andersyds, dien die seep-opera as 'n forum vir gesprekvoering vir kykers.

Voorts is aangetoon dat die teoretiese debat oor die onderskeid tussen hoë, populêre en massakultuur nog lank nie uitgewoed is nie. In hierdie hoofstuk is die probleme vanuit verskillende teoretiese perspektiewe toegelig. Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat weggedoen behoort te word met 'n rigiede onderskeid tussen hoë, populêre en massakultuur: wat een generasie as populêre (of massa-)kultuur beskou, kan in die oë van die volgende generasie hoë kultuur word. Byvoorbeeld, verskeie van Mozart se komposisies was aan die 'gewone mense' gerig. Hedendaags word daardie werke as hoë kultuur beskou wat in operahuise tuis hoort. En ten spyte van die vervaging van die grense tussen hoë en populêre kultuur is daar nog steeds die vrese wat besweer moet word dat hoë kultuur deur massakultuur verswelg sal word!

Verder is gelet op verskillende omskrywings van ideologie. Uit hierdie bespreking blyk dit dat dit haas 'n onbegonne taak is om 'n eenvormige definisie van dié begrip te formuleer. Voorts is aandag gegee aan stereotipes as sigbare, ideologiese fenomene en hoe die media bydra om stereotipes te bevestig of te wysig. Byvoorbeeld, waar lede van bruin en swart kultuurgroepe voor die nuwe bedeling in Suid-Afrika negatief (bv huisbediendes) uitgebeeld was of bloot geïgnoreer is, word hierdie stereotipes nou gewysig en nuwes in die plek daarvan gestel. So vind 'n mens vandag beswaarlik 'n Suid-Afrikaansvervaardigde vermaaklikheidsprogram op televisie waar ander kultuurgroepe nie deel uitmaak van die storielyne nie — dikwels in hoë statusberoepe. Laasgenoemde voorbeeld kan beskou word as 'n reflektering van regstellende aksie in Suid-Afrika.

In hoofstuk 4 word gekyk na gepaste gehoorinterpretasieteorieë vir hierdie studie. Ook word aandag gegee aan navorsingsmetodes wat gebruik kan word om kykers se interpretasie van populêre kultuurprodukte soos die seep-opera te bestudeer.

HOOFSTUK 4

TEORETIESE BENADERINGS EN NAVORSINGSMETODES IN DIE BESTUDERING VAN DIE SEEP-OPERAGEHOOR

4.1 INLEIDING

Hierdie hoofstuk bestaan uit twee afdelings: in die **eerste gedeelte** word ondersoek ingestel na enkele teoretiese benaderings in die bestudering van televisiegehoore. Die doel van hierdie afdeling is om begrippe van gepaste teorieë oor gehoorinterpretasie te vind wat as 'n konseptuele raamwerk kan dien vir die bestudering van kykers se interaksie met en interpretasie van seep-operatekste.

Die **tweede afdeling** van hierdie hoofstuk gaan oor kwalitatiewe navorsingsmetodes in die bestudering van die seep-operagehoor met spesifieke verwysing na die etnografie. Hierdie navorsingsmetode, soos dit in die bestudering van televisiegehoore toegepas word, is egter met

strydpunte besaai. Die vraag wat beantwoord moet word, is of die etnografie soos dit deur die meeste resepsienavorsers gebruik word, ook vir die onderhawige studie relevant is.

4.2 TEORETIESE BENADERINGS IN GEHOORSTUDIES

Die afdeling word ingelei met 'n oorsig van die groot verskeidenheid teoretiese benaderings in die bestudering van televisiegehoor. Daarna word die teoretiese fundering van hierdie studie aan die orde gestel.

4.2.1 'n Kort historiese oorsig van die bestudering van televisiegehoor in televisiestudie

In afdeling 1.7 is aangetoon dat die verskuiwing van die 'magtige media' na die 'aktiewe ontvanger'perspektief van die lewendigste debatte in die geskiedenis van mediastudie veroorsaak het. White (1994:3) wys voorts daarop dat die term resepsieteorie dikwels gebruik word om die eienskappe van die nuwe gehoorstudiebenadering te beskryf. In afdeling 1.7 is voorts aangetoon dat 'n meer gepaste of akkurate term vir resepsieteorie **gehoorinterpretasieteorie** is want dit is presies waarom dit in die nuwe paradigmaverskuiwing gaan — benaderings wat poog om die gehoor se interpretasie van boodskappe te verklaar.

Die literatuur oor gehoorgebaseerde benaderings is omvangryk en om die verskillende benaderings oor die gehoor (of ontvangers) te bespreek en te evalueer, is 'n studie in eie reg. Om hierdie probleem te illustreer, word vier benaderings/perspektiewe/style in gehoorstudie opgesom soos hulle aan die orde gestel word deur White (1994); Lindlof (1991); Jensen en Rosengren (1990); en Höijer (1992). Indien die onderstaande bespreking ietwat verwarrend is, is dit omdat die outeurs nie 'n duidelike onderskeid maak tussen perspektiewe, benaderings, style en navorsingsmetodes nie. Sommige van die terme is vry vertaal om 'n aanduiding van die probleem te gee.

(a) *White (1994)*

White (1994:3-29) bespreek vier perspektiewe in die bestudering van gehoorinterpretasie. Eerstens stel hy die **Anglo-Amerikaanse kritiese kultuurstudieperspektief** aan die orde. In die bespreking van interpretasieteorie wys White (1994:4) daarop dat die Britse kultuurstudietradisie 'n goeie beginpunt bied vir 'n bespreking van die verskillende perspektiewe omdat feitlik al die variëteite van die interpretasieteorie erkenning verleen aan die bydraes van teoretici soos R. Williams, E.P. Thompson, R. Hoggart, en S. Hall. Wat vir hierdie onderhawige studie van belang is, is die aandag wat White (1994) vestig op die hermeneuties-tekstuele interpretasiebenadering waar gepoog word om die betekenis van die teks te verstaan in terme van die sosio-kulturele en historiese konteks van beide die 'leser' en die 'skrywer'; die vermoë van lesers om die teks te verwerk in terme van hulle bepaalde omstandighede; en lesers se weerstand teen die dominante ideologie en hegemoniese kragte (White 1994:4,5).

Die tweede perspektief waarna White (1994) verwys is die **simboliese interaksionisme**. Drie belangrikste beoefenaars van hierdie benadering is Thomas Lindlof (1987) en Klaus Jensen (1991) wat mediagehore omskryf in terme van vertolkende gemeenskappe. Sonia Livingstone (1990b) weer slaag daarin om kultuurstudie en sosiale sielkunde te verenig in haar ondersoek van gehoorinterpretasie. Sy is van mening dat die interpreterende tradisie waarbinne die teks-leserverhouding beskryf word die sosiale sielkunde kan aanvul om tot 'n beter begrip te kom van hoe mense hul sosiale kennis organiseer. White (1994:16) wys daarop dat hoewel Livingstone (1990b) die Britse kritiese kultuurstudietradisie as vertrekpunt gebruik, is haar benadering nader aan simboliese interaksionisme omdat dit te make het met kykers se sosiale konstruksie van die werklikheid. Gevolglik word menslike handeling nie in terme van response op stimuli verklaar nie, maar in terme van response op 'betekenisse'. Om die patrone van menslike handeling te verstaan, moet die patrone van betekenis begryp word. Met hierdie uitgangspunt sluit Livingstone (1990b) aan by die kritiese tradisie van kultuurstudie.

Derdens vestig White (1994) die aandag op die *consensual* kultuurstudietradisie. Belangrike eksponente van hierdie tradisie is Carey (1989); Newcomb en Hirsch (1987); en Real (1989). Hierdie teoretici verleen erkenning aan die invloed van die kritiese kultuurstudietradisie (veral die bydraes van Hall en Williams). Die teoretici volg egter 'n

ander benadering in die bestudering van die media en mediagehoor. Dit is 'n benadering wat meer in kulturele antropologie geanker is as gevolg van die ontleding van kognitiewe strukture. Dit is Newcomb en Hirsch (1987) se aanname van televisie as 'n kulturele forum en die bestudering van kognitiewe strukture wat vir die onderhawige studie van belang is.

Laastens wys White (1994:22) op perspektiewe wat gaan oor die gehoor se konstruksie van betekenis as 'n resultaat van "'mediations' between logics of production and consumption". Volgens White (1994) stel J. Martin-Barbero (1993) 'n profiel op vir die 'kreatiewe gehoor' wat uit sewe punte bestaan. Een van die punte wat vir hierdie studie van belang is, is dat identiteite en identifikasie sentrale temas in die konseptualisering van die gehoor is. Wilson (1993) se beskouing van identifikasie word in afdeling 4.3 in meer besonderhede bespreek.

Vervolgens word oorsigtelik gekyk na Lindlof (1991:25-30) se bespreking van vyf style in die kwalitatiewe bestudering van die gehoor.

(b) Lindlof (1991)

Lindlof (1991) praat nie van benaderings of perspektiewe nie, maar **style** wat in kwalitatiewe gehoorstudies gebruik word. Dit wil voorkom of hy die verskillende style as metodologieë en teorieë evalueer. Hy onderskei tussen vyf kwalitatiewe style:

- **Die sosiale fenomenologie.** Hierdie styl van gehoorondersoek maak gebruik van sosiale realiteitskonstruksie, die etnometodologie, simboliese interaksionisme en kulturele hermeneutiek.
- **Kommunikasiereëls.** Hierdie styl is 'n samesmelting van die reëlteorie, die etnografie en diskoersanalise. Wat hierdie uiteenlopende style in gemeen het is "a concern with the systems of interpersonal norms, statuses, and conduct which regulate communication within bounding settings" (Lindlof 1991:27). Aanhangers van die styl maak veral van deelnemende waarneming gebruik in die insameling van data.

- **Kultuurstudie.** Lindlof(1991) se bespreking stem in wese ooreen met die bespreking van die Anglo-Amerikaanse kritiese kultuurstudiebenadering hierbo.
- **Resepsiestudie** (of resepsie-analise). Lindlof (1991:26) sê dat resepsie-analise verskil van die voorafgaande style in die sin dat dit die teks-leserontmoeting ondersoek. Uit so 'n ontmoeting ontstaan mense se interpretasies en dit word dan met die teks vergelyk om aan te toon hoe betekenis gekonstrueer word. Die bekendste resepsiestudies is dié wat onderneem is deur Morley (1980), Ang (1985), Hobson (1982), Buckingham (1987), Seiter et al. (1991) en Radway (1984). Liebes en Katz (1990) se kruiskulturele studie van die wyse waarop verskillende kultuurgroepe *Dallas* interpreteer, is 'n verdere voorbeeld van resepsiestudie. Resepsienavorsing het die afgelope jare vinnig in gewildheid toegeneem (kyk afdeling 4.3 van hierdie hoofstuk). Die onderhawige studie is ook 'n voorbeeld van resepsiestudie.
- **Feministiese navorsing** se doelwitte en metodes oorvleuel met dié van kultuurstudies en resepsienavorsing wat vroeër bespreek is. Feminisme konsentreer noodwendig op kwessies wat handel oor die uitbeelding van die vroulike geslag in die media en die vrou se interpretasie daarvan. 'n Groot bydrae wat feministiese navorsing gemaak het, is die verfyning van die gebruik van onderhoudtegnieke en deelnemende waarneming.

(c) *Jensen en Rosengren (1990)*

In hulle artikel "Five traditions in search of the audience" onderskei Jensen en Rosengren (1990) tussen effeknavorsing; gebruike- en bevredigingsnavorsing; literêre kritiek; kultuurstudie en resepsie-analise. Die twee outeurs wys daarop dat kultuurstudie in sekere opsigte saamgesmelt het met resepsie-analise, byvoorbeeld die navorsing van Ang (1985), Morley (1980, 1986) en Radway (1984). In breë teoretiese terme gebruik kultuur- en resepsiestudie teoretiese raamwerke wat wissel van simboliese interaksionisme tot psigoanalise. Meer spesifiek het resepsiestudie sy teoretiese wortels in die resepsie-estetika of leser-responsteorie (kyk voetnota 30).

(d) *Höijer (1992)*

Höijer (1992) bepleit 'n sosio-kognitiewe benadering in die bestudering van kykers se interpretasie van mediaboodskappe. Die outeur voel dat daar 'n 'vermiste skakel' in resepsiestudies is. Die vermiste skakel is die kognitiewe vlak van interpretasie. Met 'kognitief' bedoel Höijer (1992:584) nie net intellektuele, rasionele en analitiese prosesse nie maar ook emosionele prosesse. Dus kan kognitiewe prosesse ook irrasioneel, emosioneel en intuïtief wees. 'n Belangrike punt wat in gedagte gehou moet word is dat sonder kognitiewe prosesse kan interpretasie nie plaasvind nie. "It is precisely what occurs here, in the minds of the audience that will determine reception" (Höijer 1992:584). Voorts word mense se kognitiewe strukture deur die volgende ervarings gevorm:

- (1) **Universeel-menslike ervarings** is ervarings wat mense deel omdat hul menslike wesens is. Volgens Höijer (1992:591) fokus kykers tydens hul interaksie met televisieboodskappe primêr op inhoud wat "psychologically close" is. Dit kan vertaal word as inhoud wat kykers 'na aan die hart lê'. Temas wat kykers psigologies na aan die hart lê, is media-inhoud wat gaan oor alledaagse werklikhede en konkrete ervarings. Dit wil sê, basiese ervarings wat alle mense in gemeen het soos die dood, liefde, geboorte, verhoudings en so meer.
- (2) **Kulturele ervarings** is die produkte van 'n spesifieke samelewing, kultuur of subkultuur waar mense opgroei. Dus tesame met universele interpretasiepatrone (kyk hierbo), word ook variasies in interpretasiepatrone gevind. Dit gebeur wanneer kykers verskillende kognitiewe skemata of vertolkingsraamwerke gebruik om die inhoud van 'n program te interpreteer. Die vertolkingsraamwerke word deur individue se sosio-kulturele historiesiteit bepaal. "The meaning they find will therefore show socio-culturally bound pluralism, which can be related to such factors as occupation, gender and education" (Höijer 1992:594). Hierby kan ook gevoeg word dat kykers van verskillende kultuurgroepe as gevolg van verskillende sosio-kulturele omstandighede waarin hul opgroei, vertolkingsraamwerke sal gebruik wat geanker is in die omstandighede waarin hulle opgegroe het.

- (3) **Private (subjektiewe) ervarings** kan omskryf word as daardie ervarings wat vir elke individu uniek is. Geen twee mense se ervarings is volkome dieselfde nie — nie eers mense in dieselfde gesin nie. Verder word mense gebore met verskillende vermoëns en persoonlikhede en selfs 'n baie homogene kultuur is nie in staat om mense in dieselfde vorm te giet nie. Höijer (1992:600) het in haar studie gevind dat wanneer kykers 'n televisieprogram interpreteer, maak hulle gebruik van 'n dinamiese 'mengsel' van sosio-universele, sosio-kulturele en sosio-private ervarings as vertolkingsraamwerke of kognitiewe skemata.²⁵

(e) *Evaluering*

Die voorafgaande bespreking dui op die groot verskeidenheid benaderings in resepsienavorsing. Voorts blyk dat veral die kritiese kultuurstudiebenadering en resepsiestudie gewild is. Benaderings/perspektiewe wat vir hierdie studie relevant is, is resepsiestudie en die hermeneuties-tekstuele benadering waar die 'skrywer' (die kommunikator), die 'teks' (die boodskap) en die 'leser' (die kyker) binne sosio-kulturele en historiese konteks(te) bestudeer word. Dus kan die hermeneutiek as teoretiese begronding dien vir die driedigige analitiese model wat in afdeling 1.5 bespreek is.²⁶ Die hermeneutiek word met resepsieteorie gekombineer omdat die twee benaderings in 'n groot mate oorvleuel en mekaar dus aanvul (kyk voetnota 6 in die verband). Vervolgens enkele aantekeninge oor begrippe van die hermeneutiek en resepsieteorie wat as teoretiese fundering van hierdie studie dien.

²⁵ Kyk Höijer (1992) se ontleding van diepte-onderhoude aan die hand van die 'kognitiewe model' en die probleme wat sy ondervind het met die toepassing daarvan.

²⁶ Kyk Thompson (1990:23) se bespreking van die diepte-hermeneutiek soos van toepassing op die kommunikasiedrieluik (kommunikator, boodskap, ontvanger).

4.2.2 Begrippe van die hermeneutiek en resepsieteorie

Dit is nie die bedoeling om 'n volledige oorsig te gee van die hermeneutiek en die resepsieteorie nie, omdat hulle reeds volledig deur verskeie outeurs en navorsers bespreek is.²⁷ Die oogmerk is alleenlik om op oriënterende wyse enkele begrippe van die hermeneutiek en resepsieteorie aan te wys wat as teoretiese begronding kan dien vir die interpretasie van die resultate van die gehoorstudie in hoofstuk 7.

In afdeling 1.7 is aangetoon dat teoretisering oor die gehoor en dié se gedrag noodsaaklik is wanneer empiriese navorsing oor die seep-opera (en televisie in die algemeen) gedoen word. En wanneer die hermeneutiek en resepsieteorie op televisie toegepas word, kan die gehoor se **betekeniskonstruksie** van 'n teks ondersoek en verklaar word.

Vervolgens enkele aantekeninge oor die hermeneutiek en resepsieteorie en begrippe soos leëwêreld; kognitiewe raamwerke; horisonne van begrip; horisonne van verwagting; identifikasie; distansiering; spel; konkretisering en wandelende gesigspunt.

Soos hierbo aangedui, blyk die hermeneutiek 'n bruikbare teoretiese vertrekpunt te wees vir die bestudering van gehoorinterpretasie. Die hermeneutiek word immers omskryf as "the science of interpretation" (Tracy 1989:343). Die vraag ontstaan egter of die hermeneutiek, 'n antieke tradisie wat ontstaan het uit die ontleding van bybeltekste en literêre debatte in Klassieke Griekeland (Thompson 1990:20, 274) vandag nog van waarde kan wees vir studente in die kommunikasiekunde.

Thompson (1990:274) wys daarop dat die hermeneutiek sedert sy ontstaan meer as tweeduisend jaar gelede baie transformasies ondergaan het. Dié veranderinge kan toegeskryf word aan die werke van negentiende- en twintigste-eeuse hermeneutici, byvoorbeeld Dilthey, Heidegger, Gadamer en Ricoeur²⁸ wat in die eerste plek van die standpunt uitgaan dat "*the study of symbolic forms is fundamentally and inescapably a matter of understanding and*

²⁷ Kyk die bronnelys in Thomson (1990); Wilson (1993); Allen (1987a) en voetnota 30 hieronder. Voorts toon Thompson (1990:307-310) aan hoe die diepte-hermeneutiek in resepsienavorsing toegepas kan word. Thompson (1990) se analise is gebaseer op Radway (1984) se studie wat gaan oor 'n groep lesers se interpretasie van romanse (Mills en Boons-tipe leesstof). Kyk Wilson (1993) se toepassing van die hermeneutiek en resepsieteorie op seep-operas.

²⁸ Kyk Schoeman en van Veuren (1987:111-133) se bespreking van Gadamer en Ricoeur.

interpretation” (Thompson 1990:274). Simboliese vorme (bv televisietekste soos die seep-opera) is betekenisvolle simboliese konstruksies wat deur lesers geïnterpreteer moet word. Daarom is die klem op die prosesse van ‘verstaan’ en ‘interpretasie’ vandag nog net so geldig as wat dit was sedert die ontstaan van die hermeneutiek eeue gelede.

Voorts wys Thompson (1990) daarop dat in die sosiale wetenskappe is kwessies wat ondersoek word anders saamgestel as objekte in die natuurwetenskappe, omdat dit wat (in die sosiale wetenskappe) ondersoek word ’n her-geïnterpreteerde domein is. Dus is die sosiaal-historiese wêreld nie ’n ‘objek-domein’ wat bloot daar is om onproblematies waargeneem te word nie; nee, dit is ook ’n ‘subjek-domein’. Laasgenoemde is in ’n groot mate saamgestel deur subjekte wat in die loop van hul alledaagse lewe voortdurend besig is om hulself en ander te verstaan, om handeling, uitings en gebeure wat om hulle plaasvind, te interpreteer. Verstaan en interpretasie is ’n basiese kenmerk van die mens, ’n aktiwiteit waarmee mense immer besig is. Wanneer sosiaal-wetenskaplikes ’n simboliese vorm (bv ’n televisieprogram) interpreteer “they are seeking to interpret an object which may itself be an interpretation, and which may already have been interpreted by the subjects who make up the object domain of which the symbolic form is part” (Thompson 1990:275). Subjekte bied dan ’n her-interpretasie van ’n interpretasie.

’n Ander aspek van die hermeneutiek wat vandag nog geldig is, is dat subjekte as deel van die sosiale wêreld altyd geanker is in historiese tradisies (Thompson 1990:276). Subjekte is deel van geskiedenis maar nie as blote waarnemers of toeskouers daarvan nie. Nee, geskiedenis word aktief deur mense wat in die wêreld woon, geskep en dit word van een generasie na ’n ander oorgedra. Mense se historisiteit bepaal dus in ’n groot mate wat hulle is.

Anders gestel: Volgens Gadamer (1975) kan die interpreteerder se historiese tradisie of agtergrond en huidige leefwêreld nie geïgnoreer word nie, want dit speel ’n deurslaggewende rol in die proses van betekenis-toe-eiening. Elke interpreteerder benader ’n teks met ’n ‘voorkennis’ of ’n “pre-understanding” (Gadamer 1975:235-239) van die onderwerp wat in die teks aangespreek word. Hierdie kennis ontstaan vanuit die kultuur of historiese tradisie waarbinne die mens gebore word. Die leser se horisonne van kennis bestaan dus uit die

'historiese bagasie' wat die leser van sy of haar kultuur oorgeërf het. Omdat Gadamer se filosofie nou verwant is aan die fenomenologie word kortliks gekyk na die fenomenologiese begrippe 'leefwêreld' en 'horisonne' (Wilson 1993).

Breedweg kan die fenomenologie beskou word as 'n benadering wat poog om die mens se bestaanswyse te verstaan.²⁹ Wilson (1993:14) voer tereg aan dat wanneer televisie bestudeer word daar na die fenomenologiese begrip 'leefwêreld' gekyk moet word. Hierdie begrip sê iets oor bewussyn en die wêreld: mense lewe in dieselfde wêreld is bekend met 'n taal, gewoontes en so meer. Mense is egter ook subjektief betrokke by hierdie wêreld waar hulle hul eie persoonlike betekenis(se) aan ervarings heg.

In terme van Husserl (1973) se filosofie word horison primêr geassosieer met 'n kognitiewe aspek van persepsie; dit is 'n gemeenskaplike stel begrippe waarmee mense die wêreld ervaar en verstaan. Die horisonne van ervaring is dus daardie "remembered cognitive" (Wilson 1993:15) raamwerke in mense se geheue wat implisiet (selfs al word dit nie onmiddellik bewustelik ervaar nie) deel is van mense se perseptuele prosesse.

Die leser se betrokkenheid is nie net toe te skryf aan horisonne van begrip nie maar ook horisonne van verwagting. Dit wil sê, lesers het sekere verwagtinge "about how a programme will develop and present its content, assumptions based on past experience of others of its type" (Wilson 1993:105). Horisonne van kennis en verwagtinge stel mense in staat om dinge in die wêreld te erken of as bekend te ervaar. Horisonne word kultureel oorgedra, gevorm deur 'n intersubjektiewe bewustheid van die wêreld (Wilson 1993: 15-17).

Toegepas op televisie kan die verhouding tussen 'n teks en die leser geformuleer word as synde die toe-eiening van betekenis wat die kognitiewe afstand tussen die teks en die leser oorbrug. In die kyksituasie bring kykers met hulle 'n hele reeks pre-tekstuele horisonne (horisonne van verwagting) saam en dit opsigself plaas beperkings op moontlike interpretasies.

²⁹ Daar is verskillende 'vorms' van die fenomenologie, byvoorbeeld die suiwer fenomenologie van Husserl en die eksistensiële of hermeneutiese fenomenologie van Heidegger. Kyk Rossouw (1987:98) vir 'n bespreking van die fenomenologie en mensekunde. Die fenomenologie is ook die filosofiese onderbou van Ingarden (1973) en Iser (1978) se resepsieteorie. Kyk Allen (1987a) vir 'n bespreking van die fenomenologiese onderbou van Iser en Ingarden se teorieë — kyk voetnota 30 hieronder.

Om iets te verstaan dui vir Gadamer (1975:271) op 'n voortdurende ineenvloeiing van horisonne. Die samesmelting van horisonne lei gewoonlik tot die konstruksie van iets nuuts. Of soos Schoeman en van Veuren (1987:119) dit stel: "Uit die bemiddeling tussen die hede en verlede ontstaan 'n nuwe, omvattender horison".

Wilson (1993:47) wys daarop dat empiriese televisienavorsing "repeatedly reveals that horizons of understanding associated with different generations, genders, ethnic backgrounds and classes produce different readings of a television text". Volgens Dyer (1977:19) kan 'n mens egter nie net van 'n persoon se klas, geslag, ras, kultuur, seksuele oriëntasie en so meer, aflei hoe hy of sy 'n teks sal lees (verstaan) nie. Dit geld veral vir die seep-opera: Ang (1985) en Buckingham (1987) het byvoorbeeld gevind dat kykers van dieselfde geslag en beroep (bv huisvroue) se interpretasies soms so uiteenlopend is dat daar beswaarlik sprake kan wees van 'n dominante interpretasie van boodskappe. In die seep-opera ontbreek dit ook aan 'n 'voorkeursperspektief' of 'n enkele 'outoritêre stem' (Buckingham 1987). Die rede hiervoor is waarskynlik die groot gemeenskap van karakters in die seep-opera; hulle maak voorsiening vir meervoudige standpunte of perspektiewe "each of which is allowed to function as a possible focus of identification for the viewer" (Buckingham 1987:36).

Die fusie of ineenvloeiing van horisonne (dié van die kyker en dié wat in die teks aangebied word) maak identifikasie moontlik. Wilson (1993:6) verduidelik identifikasie soos volg:

Identification is a particular way of existing in and knowing the world. For a viewer to identify with a character, the former must appropriate one (or more) of the individual's social roles with its associated point of view on events, the 'horizons of understanding' with which the subject regards a situation.

Om met 'n karakter in 'n televisieprogram te identifiseer, moet kykers daardie individu se sosiale rol toe-eien en daarmee saam die reëls van gedrag wat met so 'n rol geassosieer word. Volgens Jauss (1982:40, 161) bied identifikasie met 'n karakter (bv die held) die geleentheid om deel te hê aan die karakter se handelinge en emosionele lewe. Dit kan lei tot 'n emosionele ontlading. Hierdie 'katarsis' transformeer gevoelens en bevry die individu van

aspekte van die alledaagse lewe. Dit skep die moontlikheid om die lewe op 'n nuwe manier te aanskou.

Asam (1986:138) sê dat die kyker se identifikasie met die held “carries him out of the realm of daily existence into an imaginary world which provides a catharsis that widens his sense for the limits of human potential”. Die verbreding van 'n horison van begrip kan die kyker bewus maak van nuwe aspekte van die lewe waarvan hy tot op daardie stadium nog nie bewus was nie (Asam 1986:138). Wat Asam (1986) nalaat om te sê is dat lesers op speelse wyse 'n rol (of aspekte van 'n rol) toe-eien “‘playfully’ engaging with its social practices in a willing suspension of disbelief while being ever open to a return to the role of reader” (Wilson 1993:92-93).

Wilson (1993) raak hier 'n belangrike aspek van identifikasie aan naamlik dat die kyker nie totaal deur 'n rol geabsorbeer word nie: hy of sy kan tydens die kyk na 'n televisieprogram nie net terugkeer na sy of haar rol as kyker nie maar kan selfs 'n kritiese posisie inneem teenoor gebeure in die teks. Die kyker kan hom/haarself dus van die teks (of rol) losmaak en van 'n afstand daarna kyk (Wilson 1993:49; 60). Anders gestel: kykers kan hulself distansieer van die rolle wat hulle inneem (kyk hoofstuk 7 vir 'n voorbeeld van die kritiese posisie wat kykers kan inneem).

In die inleiding tot hierdie afdeling is daarop gewys dat kykers ‘pendel’ tussen betrokkenheid en distansieëring en dit toon 'n noue verband met die hermeneutiese begrip van lees as 'n ‘spel’. So byvoorbeeld beskou Gadamer (1975:92) die verhouding tussen die teks en die leser as 'n vorm van spel, 'n “to-and-fro movement” waar die leser heen en weer in die teks beweeg om 'n holistiese konstruksie van die teks te maak. “The work of art is the playing of it ... The work is what is played by the players it plays” (Weinsheimer 1985:103). Wanneer kykers met 'n karakter identifiseer dan ‘speel’ hulle daardie rol, hul maak daardie rol hul eie. Spel stel die leser dus in staat om op 'n ‘speelse’ wyse met karakters te identifiseer en betekenis uit die teks te neem, 'n ‘spel’ waartydens die leser tussen betrokkenheid en distansieëring ‘pendel’.

Om spel verder toe te lig, word gekyk na Hans (1980) se verduideliking van Gadamer se begrip 'spel'. Hans (1980) sê dat vir Gadamer is spel 'n fundamentele voorbeeld van die proses van die leser se interaksie met 'n kunswerk "because it requires the absorption of the player into the play, a forgoing of an objective or subjective attitude" (Hans 1980:306). Dit vereis dat die speler homself aan die reëls van die spel moet onderwerp, reëls wat deur dinamiek van die kunswerk daargestel word. Die speler begin die spel met sy of haar eie vooroordele, idees en waardestelsel, maar die speler moet deur die werk self gelei word. Die deelnemer wysig sy of haar aanvanklike verwagtings ooreenkomstig die reëls van die spel. Op die wyse, so sê Hans (1980), begin die leser 'n kunswerk verstaan. Hierdie spel is egter nie 'n 'vryspel' nie want 'n persoon moet hou by die reëls soos wat hy of sy heen en weer deur die kunswerk beweeg. Die speler moet ook sy of haar ervaring van die kunswerk op sy of haar eie lewe toepas. Die toepassing word egter bepaal deur die strukturerende reëls wat die spel onderlê. Toegepas op die seep-opera kan daar dus nie aanspraak gemaak word dat die teks onbeperk 'oop' is vir interpretasie nie. Die kyker se interpretasie word gelei deur die konvensies van die seep-operagenre en dit opsigself plaas beperkings op die wyse waarop gebeure in die program geïnterpreteer word. Wat kykers se interaksie (spel) met die seep-opera betref, is vroeër genoem dat kykers meesal daarvan bewus is dat hulle met 'n spel besig is en dat hulle hulself van die wêreld van die seep-opera kan losmaak indien hulle so verkies.

Die idee van interpretasie as 'n spel, sluit aan by die resepsieteorie³⁰ se basiese uitgangspunt dat lesers aktief boodskap interpreteer deur die gapings in die teks in te vul met hul eie fantasieë, verbeelding, en kennis teen die agtergrond van hul sosiale en kulturele omstandighede. Ingarden (1973) verwys na hierdie aktiwiteit (die invul van gapings) as konkretisering. Lesers moet die teks as 'n geskematiseerde struktuur kognitief invul of konkretiseer (Holub 1984). Die invul van gapings beïnvloed ook die leser se beweging deur 'n teks. Volgens Iser (1978:108) kan 'n teks nooit as 'n geheel tydens die lees daarvan ervaar

³⁰ Drie belangrike eksponente van die resepsieteorie is Ingarden (1973), Iser (1979) en Jauss (1982). Die filosofiese onderbou van hulle teorie is die hermeneutiek wat ook as *interpretation system* bekend staan (Jauss 1982:x). Iser en Jauss was lede van die Konstanzskool in Duitsland wat hulle toegelê het op die toepassing van die hermeneutiek. Die *metodologie* wat die skool gebruik in die toepassing van die hermeneutiek word meesal na verwys as die *Rezeptionsästhetik*. In Engels word dit vertaal as "reader-response criticism" (Jauss 1982:vii). Allen (1987a) vertaal dit as "reader-oriented criticism". In Afrikaans sal die vertaling dus wees leser-responskritiek of lesergeoriënteerde kritiek. In hoofstuk 1 is reeds in 'n voetnota genoem dat vir die doeleindes van hierdie studie word die term resepsieteorie as 'n oorkoepelende term gebruik wat leser-respons- en lesergeoriënteerde teorieë insluit.

word nie omdat die leser voortdurend in die teks 'rondswaai'. In die proses neem die leser 'n 'wandelende gesigspunt' aan, dit is die punt waar die kyker 'fenomenologies' in die teks aanwesig is (Livingstone 1990b:40).

Om die begrip wandelende gesigspunt te verduidelik, gebruik Iser (1978:16) die metafoor van 'n reisiger wat 'n reis onderneem: terwyl die reisiger in die bewegende voertuig is, kan hy of sy die reis nooit as 'n geheel ervaar nie. Toegepas op die leesproses kan gesê word dat die leser, soos die reisiger, altyd binne die struktuur van die teks bly. Gevolglik kan hy of sy gedurende die reis deur die teks nie 'n geheelbeeld van die teks kry nie. Die wandelende gesigspunt het twee dimensies: protensie (die verwagtinge van wat volgende gaan gebeur) en retensie (dit wat die leser van die teks onthou tot op daardie punt). Tydens die leser se reis deur die teks alterneer hy of sy voortdurend tussen protensie en retensie. 'n Spanning ontwikkel tussen dit wat die leser gelees het en dit wat hy of sy nog moet ontdek. Die dialektiese verhouding tussen protensie en retensie moedig die leser aan om verbande tussen gebeure te maak. Op die wyse is die leser aktief betrokke in die proses van betekenisgeving. Dit is hierdie aktiewe betrokkenheid wat die leeservaring vir lesers genotvol maak (Iser 1978:108), dit wil sê wat aan hulle 'n estetiese ervaring bied.

Hoewel Ingarden (1973) en Iser (1978) se fenomenologiese teorie van die leeshandeling op die 'lees' van literêre werke toegepas is, kan dit ook suksesvol vir die ontleding van enige fiksienarratief (bv die seep-opera) gebruik word, soos wat Allen (1987a:74-86) inderdaad gedoen het.³¹ Die probleem met Allen (1987a) se studie is dat hy net die seep-operateks ontleed en daaruit afleidings maak oor hoe kykers met die teks omgaan. Wat nodig is, is om die teks op sy 'n wyse te ontleed dat dit met 'werklike' kykers se 'werklike' ervaring in verband gebring kan word (kyk afdeling 5.3.2 in die verband). Soos uit die onderstaande bespreking blyk, is daar wel resepsiestudies oor die seep-operagehoor wat begrippe van die hermeneutiek en resepsieteorie in hul studies geïnkorporeer het.

³¹ Kyk Allen (1987a) se toepassing van lesergeoriënteerde kritiek op die seep-opera.

4.2.3 Navorsing oor die seep-operagehoor

In hoofstuk 1 is genoem dat daar groeiende konsensus onder navorsers van seep-operagehoor is dat in die bestudering van die interpretasieproses moet die teks en kykers gelyke status geniet. Hierdie uitgangspunt word aangetoon in die seep-operastudies van Buckingham (1987); Hobson (1982); Livingstone (1990b); Massing (1988) en Seiter et al. (1991). Voorts het hierdie studies op een of ander manier 'n raakvlak met die hermeneutiek, fenomenologie en resepsieteorie. Byvoorbeeld, Buckingham (1987) gebruik ondersoekmetodes van die fenomenologie en hermeneutiek asook leser-responsteorieë (kyk voetnota 30) om aan te toon hoe gehore betekenis uit tekste neem. Die studies in Seiter et al. (1991) weer raak aspekte aan oor die aard van identifikasie. Buckingham (1987:82) wys voorts daarop dat hoewel die begrip identifikasie dikwels deur televisie-navorsers gebruik word, behoort hierdie begrip in televisiestudie beter teoreties verantwoord te word (kyk afdeling 6.5.1 en hoofstuk 7 in verband met die empiriese bestudering van identifikasie).

Ook Massing (1988) se studie oor *Dynasty* is empiries-hermeneuties. Massing (1988:68) verwys byvoorbeeld na kykers wat 'pendel' ("commute") tussen betrokkenheid en distansiering en dit toon 'n noue verband met die hermeneutiese begrip van lees as 'n 'spel'.

Die voorafgaande bespreking van seep-operastudies bevestig die belangrikheid en gewildheid van die hermeneutiek en resepsieteorie in gehoornavorsing. Dus hoewel die voorafgaande studies empiries is het hulle 'n duidelike teoretiese basis. Wilson (1993:7-8) merk op dat beide Allen (1985) en Buckingham (1987) in hul ontledings gebruik maak van ondersoekmetodes wat aan die fenomenologie en hermeneutiek behoort asook resepsiestudie van hoe die gehoor tekste ervaar en interpreteer. Allen (1985) maak byvoorbeeld staat op die fenomenologiese begrip 'horisonne van verwagting' om aan te toon dat kykers die teks benader met bepaalde verwagtings van wat hulle gaan 'sien' en 'hoor'. Buckinham (1987) weer wys daarop dat die verhouding tussen die kyker en die teks implisiet erkenning verleen aan die hermeneutiese idee van die 'projeksie van betekenis': kykers toets voortdurend hulle eie voorspelings teen die bewyse wat deur die program aangebied word "in their attempt to get it right" (Buckingham 1987:171). En laasgenoemde sluit weer aan by die begrip van 'lees' (interpretasie) as 'n spel (soos onder 4.2.2 vroeër hierbo aangetoon).

4.2.4 Evaluering

Vele aspekte van die hermeneutiek en resepsieteorie het noodwendig onaangeraak gebly, maar hopelik gee die begrippe wat in hierdie afdeling bespreek is 'n aanduiding dat die hermeneutiek en resepsieteorie in die bestudering van 'werklike' televisiegehoor gebruik kan word.

'n Punt van kritiek wat Livingstone (1990b:42) opper teen resepsieteorie is dat daar teenstrydighede in die teorie is aangaande die aard van die rol van die leser. Sy sê in sommige van die literatuur kom dit voor of die rol van die leser "comprises filling in the gaps left by the text and intended by the text for the reader to complete" (1990b:42). In ander bronne word die rol van die leser gesien as waarlik konstruktief te wees sodat die kyker rame (interpretasierame) kan aanbied wat betekenisstruktureer wat tydens die interaksie ontstaan. Nou sê Livingstone (1990b) egter dat in 'n sekere sin is die rol van die leser in resepsieteorie redelik passief. In haar eie woorde stel sy dit soos volg:

In some senses then, the role of the reader in reception theory is relatively passive compared, say, to a sociocognitive view of interpretation, in which the social knowledge of the viewer would provide them (sic!) with interpretative frames independent of and possibly different from those offered by the text. (Livingstone 1990b:42.)

Die vraag is: praat Livingstone (1990b) hier van kognitiewe, interpreterende raamwerke? In die bespreking van horisonne vroeër is aangedui dat 'horison' primêr geassosieer word met 'n kognitiewe aspek van persepsie. Dit kan die leemtes in resepsieteorie aanspreek.

4.2.5 Ten slotte

In die volgende afdeling van hierdie hoofstuk word die etnografie aan die orde gestel. Die etnografie is 'n baie gepaste navorsingsmetode om die gehoor se interpretasie te ondersoek, omdat daar raakvlakke tussen die fenomenologie, hermeneutiek en die etnografie is. Dit blyk uit die volgende kort samevatting van die etnografie.

Die etnografie, wat ook bekend staan as die sosiaal-fenomonologiese benadering (Snyman & du Plessis 1987), stel ondersoek in na die kulturele praktyke (gebruike, gewoontes, kommunikasiepatrone, prosesse van betekenistoeskrywing) van lede van 'n kultuur. Die etnografie stel dus ondersoek in na die wyses waarop mense hulle kultuur ervaar en beleef. In die geval van kommunikasiekunde word die ontvangers, massamedia, media-organisasies en so meer, as 'n integrale deel van 'n bepaalde kultuur bestudeer (Wimmer & Dominick 1994).

'n Basiese aanname van die etnografie is dat die mens in staat is om sy of haar situasie in die wêreld te definieer (Moore 1993:5). Met ander woorde, betekenis word deur die ontvangers self geskep en die etnografie stel die navorser in staat om die betekenis wat aan boodskappe tydens die kommunikasieproses toegeskryf word, waar te neem. Die proses van betekenistoeskrywing word voorts binne sosiale konteks(te) bestudeer. Die rede hiervoor is dat die ontvanger, as 'n sosiale wese, 'n geskiedenis het en binne bepaalde sosiale omstandighede lewe en waar veranderlikes soos sosiale klas, geslag, ras, ouderdom, streek, godsdienstige affiliasie, opvoedkundige vlak en mediagewoontes, 'n deurslaggewende rol speel. Die vertolking van 'n boodskap hang dus af van wie die ontvangers is, hoe hulle die boodskap verstaan asook die kulturele konteks(te) (sosiale omstandighede) waarbinne hulle die boodskap ontvang.

Die etnografie plaas dus groot klem plaas op die sosiale omstandighede waarbinne boodskap ontvang, verstaan en vertolk word. Omdat mediagebruik 'n sosiale aktiwiteit is, behoort die gebruikers daarvan bestudeer te word as lede van die vertolkende (sosiale) gemeenskap waaraan hulle behoort (Morley 1980). Die etnografie gee egter ook erkenning aan die feit dat mense boodskappe verskillend kan vertolk ten spyte van gemeenskaplike, sosiale omstandighede. Met ander woorde, hoewel die ontvangers aan dieselfde vertolkende gemeenskap behoort, kan hul interpretasie van 'n boodskap verskil. Die etnografie maak dus voorsiening vir gedeelde, sosiale betekenis asook individuele verskille.

Die wyse waarop die etnografie deur sommige resepsienavorsers toegepas word, lok egter baie kritiek uit. Hierdie kritiek word in die volgende afdeling bespreek.

4.3 KWALITATIEWE NAVORSINGSMETODES IN GEHOORSTUDIES

Daar is 'n verskeidenheid navorsingsmetodes wat gebruik kan word vir die bestudering van die gehoor, byvoorbeeld opnamenavorsing, eksperimentele navorsing, en kwalitatiewe navorsingsmetodes soos veldnavorsing en die etnografie. Dit is veral laasgenoemde metode wat die afgelope twintig jaar baie gewild geword het in resepsienavorsing. Hoewel die etnografie baie gewild is in die bestudering van kykers van die seep-opera, lok die wyse waarop dit deur navorsers gebruik word baie kritiek uit. 'n Kritiese evaluering van die etnografie word vervolgens aan die orde gestel deur eerstens oorsigtelik te kyk na die ontwikkeling van tradisionele effekstudies in die kommunikasiekunde.³² As reaksie op leemtes van dié studies het kwalitatiewe metodes soos die etnografie ontstaan.

4.3.1 Historiese oorsig

Dit wil voorkom asof daar die afgelope paar jaar weer 'n klemverskuiwing in gehoornavorsing plaasgevind het: almal wat met massakommunikasienavorsing bekend is, onthou nog die 'slegte ou dae' (Morley 1993:14) toe televisiegehoore as passiewe ontvangers van boodskappe beskou is wat willoos aan die groot invloed en mag van die massamedia uitgelewer was. Dit het daartoe gelei dat die behaviouristiese tradisie (ook genoem administratiewe of hoofstroomparadigma) begin het met empiriese ondersoeke oor die effek van die media op die ontvangers. In hierdie studies is streng gehou by die toepassing van die wetenskaplike metode en behaviouristiese teorieë (Drotner 1994; Moores 1993).

Hoewel hierdie ondersoeke oor die mag en invloed van mediaboodskappe sekerlik meriete het, wys Hall (1982:61) daarop dat dié soort effekstudies slegs op onmiddellike waarneembare veranderings in menslike gedrag gekonsentreer het: die langtermyn-effekte van die media op die ontvangers en die formele strukture van mediaproduksie en -inhoud (bv ideologie) is buite rekening gelaat. Voorts is die effek van ekonomiese en kulturele prosesse in 'n samelewing

³² Die doel van die bespreking is nie om 'n uitgebreide verslag te doen oor die verskillende fases in die ontwikkeling van massakommunikasie nie. In hierdie afdeling word slegs die belangrikste strominge uitgewys wat gelei het tot die gebruik van die etnografie deur resepsienavorsers.

asook die aktiewe betrokkenheid van ontvangers in die interpretasie van mediaboodskappe agterweë gelaat. Anders gestel: hoewel positivisties-empiriese navorsers die effek van die media bestudeer het, is hoofsaaklik van kwantitatiewe metodes (opnames, eksperimentele navorsing ens) gebruik gemaak en meesal sonder om te poog om die inhoud van die boodskap met die ontvangers daarvan te verbind. Voorts was daar ook die neiging om die gehoor as passiewe 'slagoffers' van mediaboodskappe en kulturele invloede te beskou (Abrahämsson 1994:76).

As 'n reaksie op en teleurstelling met die eng, deterministiese mensbeskouing en rigiede wetenskaplike navorsingsmetodes van hoofstroomnavorsers, het 'n alternatiewe 'kritiese' of 'vertolkende' paradigma vir mediastudies teen die einde van die 1960s ontstaan, hoofsaaklik vanuit Europees-sosiale teorieë (Moore 1993:5; Drotner 1994:87). Binne hierdie paradigma het 'n radikaal verskillende teoretiese en wetenskaplike raamwerk (as dié van positivistiese navorsing) die lig gesien waarbinne die die gehoor en media-inhoud bestudeer kon word.

Volgens Moore (1993:6) het die klemverskuiwing egter nie onmiddellik gelei tot pogings om weg te beweeg van fundamentele kwessies oor mag en invloed nie. Trouens, sommige van die eerste modelle oor die teks-leserverhouding wat in die 1970s ontwikkel het, kan vergelyk word met die Marxistiese beskouings van die ou massasamelewingsteorie waar die gehoor gesien is as totaal onderwerp te wees aan die ideologiese werking van die media.

Livingstone (1990b:16) sluit by Moore (1993) se sienings aan. Volgens haar is effek onregstreeks bestudeer deur te let op die rol van ideologie en hegemonie in mediatekste. Die invloed van die media op die ontvangers word dan gesien in terme van die skepping en handhawing van ideologie; daardie prosesse waar die dominante ideologie van die magselite op magtelose massas afgedwing word. Die mensbeeld wat hieruit voortgevloei het, was een van 'n nuwe, ondiskriminerende ontvanger wat boodskappe passief ontvang, baie soos die vroeë sienings van massateoretici en die tradisionele, behaviouristiese beskouing van die mens. 'n Verdere probleem met hierdie navorsing was dat effek afgelei is deur net die **inhoud van tekste** te ontleed. Uit hierdie ontledings is afleidings gemaak oor hoe mense deur die media beïnvloed word. Dus is die gebruiker se eie ervaring en vertolking van boodskappe geïgnoreer.

Een van die treffendste voorbeelde van tekstuele determinisme is die perspektiewe van die Britse joernaal, *Screen* waaruit die *Screenteorie* voortgevloei het (Moore 1993:6). In die *Screenteorie* word die semiotiek verbind met Althusseriaanse Marxisme, 'n vertakking van Franse psigoanalitiese teorieë wat veral met Jacques Lacan geassosieer word. Hierdie konkoksie was 'n swaar teoretiese 'mengel-drankie' waarin lesers bloot tot tekstuele subjekte gereduseer is met die teks as enigste bron van betekenis (Moore 1993). Met ander woorde, die interpretasie van tekste word geheel en al deur die strukture van die tekse bepaal en die insette van lesers word geïgnoreer. Dit was hierdie model van tekstuele determinisme wat Fejes (1984:230) laat pleit het dat die "disappearing audience" in navorsing teruggebring moes word. **Dit het daartoe gelei dat daar weg beweeg is van teksontledings na resepsiestudies.**

Ná 'n periode wat dus deur 'n bemoeienis met teksontledings gekenmerk is, en as 'n gedeeltelike reaksie (en kritiek) op die *Screenteorie*, is 'n waardevolle model vir die ontleding van tekste en lesers geformuleer deur Hall en sy navorsingspan van die *Birmingham University's Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* (Moore 1993:7). Dit is veral Hall (1980) se enkodering/dekoderingsmodel wat volgens Abrahamsson (1994:76) as een van die belangrikse deurbrake in resepsienavorsing beskou kan word.

Hall (1980) se model (gebaseer op die teorie van Parkin [1975]) kom kortliks daarop neer dat 'n boodskap saamgestel word binne 'n sosiale konteks en dan versend word na lesers/kykers/luistenaars. Die boodskap word deur lesers binne verskillende sosiale kontekste ontvang en vertolk. Om die voorafgaande te verduidelik, postuleer Hall (1980) drie hipotetiese posisies wat die leser kan inneem wanneer 'n teks geïnterpreteer word: 'n **dominante posisie** waar kykers die boodskap vertolk in terme van die kommunikator se intensies (of dominante ideologie van die teks). Hierdie posisie kom egter selde voor. Gewoonlik vertolk kykers 'n boodskap vanuit 'n **onderhandelde posisie**, dit wil sê hulle stem in 'n mate saam met sommige aspekte van die dominante boodskap/ideologie maar behou die reg voor om die inhoud van die boodskap te wysig en aan te pas by hulle eie omstandighede, ervarings en so meer. Die derde posisie, die **opposisionele**, is antagonisties van aard: hoewel lesers die boodskap ontvang en verstaan, gebruik hulle alternatiewe verwysingsraamwerke om

die boodskap te interpreteer. Dit lei tot 'n interpretasie wat dan lynreg staan teenoor die dominante boodskap/ideologie in die teks.³³

Die belangrikste bydrae van hierdie model is eerstens dat erkenning verleen word aan die mag van die teks as gevolg van die dominante ideologiese onderbou daarvan; en tweedens dat lesers aktiewe vertolkers van mediaboodskappe is. Die implikasie is dat kykers nie noodwendig die onderliggende dominante ideologiese betekenis en posisies wat tekste hul aanbied, aanvaar nie. Wat betekenis uiteindelik bepaal, so sê Moores (1993:7), is die interaksie tussen teks en leser (die aanname sluit goed by die hermeneutiek en resepsieteorie wat vroeër by afdeling 4.2.2 bespreek is). Dit was hierdie aanname van 'n voortdurende 'gesprek' tussen tekste en kykers wat kwalitatiewe navorsers geïnspireer het om die gehoor (lesers) as heterogeen, aktief en selektief in hulle interaksie met die massamedia, te ondersoek. Dit was dus Hall se model van voorkeurleeswerk ("preferred reading") wat die grondslag vir resepsienavorsing in die kultuurstudiebenadering gelê het.

Morley (1980), ontnugter en ontevrede met deterministiese tekstuele modelle, het die enkodering/dekoderingsmodel verwelkom. Hy was dan ook die eerste navorser wat hierdie model empiries getoets het. In Morley (1980) se klassieke studie *The 'Nationwide Audience'* het hy ondersoek ingestel na die wyse waarop groepe kykers met verskillende sosiale en opvoedkundige agtergrond (wat hy vertolkende gemeenskappe noem) 'n bepaalde teks vertolk.

Ang (1991:96) wys daarop dat sedert die verskyning van Morley se publikasie in 1980 het dit 'n belangrike rol in mediastudies gespeel en kan as een van die hoofmomente beskou word in die toenemende gewildheid van die etnografie in die bestudering van die gehoor. Ang (1991:96) verwys na Morley se studie as 'n "ethnography of reading".

In die volgende paragrafe word oorsigtelik gekyk na die ontstaan van die etnografie en hoe dit beslag in kommunikasienavorsing gekry het.

³³ Kyk Abrahamsson (1994); Allen (1991); Hall (1980); Fiske (1987a); Moores (1993) vir 'n volledige bespreking van Hall se model.

4.3.2 Die etnografie in kommunikasienavorsing

Die etnografie, 'n spesiale soort kwalitatiewe navorsing, is oorspronklik deur kulturele antropoloë beoefen. Hierdie navorsers het vir lang periodes (dikwels jare) binne die natuurlike habitat van ander kulture geleef om meer te wete te kom oor aspekte van daardie kulture (hul waardesisteme, gewoontes, gebruike ens). Deur deel te word van 'n vreemde kultuur word die navorser in staat gestel om 'n ander tipe lewenswyse vanuit die boorling se verwysingsraamwerk te verstaan. Op die wyse kan die navorser tot 'n beter begrip kom van aspekte van daardie kultuur, byvoorbeeld die dinamika van die sosiale verhoudings van die kultuur wat bestudeer word (Wimmer & Dominick 1994:158). Spradley (1979:2) omskryf die etnografie as "the work of describing a culture".

In die laat 1970s en vroeë 1980s het resepsienavorsers hulle toenemend tot die etnografie gewend vir die bestudering van mediagehore. Die grootste dryfveer hier agter was

the fallacy of making inferences about the meaning of media for audiences on the basis of the text or questionnaires that took the text as sole measure for audience interpretation ... (White 1994:8).

In resepsiestudies is al meer tot die besef gekom dat lede van 'n gehoor (kykers, lesers, luisteraars) die betekenis wat 'n program vir hulle het vanuit hul eie subjektiewe verwysingsraamwerke moet beskryf. Om ten volle toe te tree tot die subjektiewe proses van betekenis toeskrywing het navorsers begin om etnografiese navorsingstegnieke van kulturele antropologie te gebruik, byvoorbeeld deelnemende waarneming en diepteonderhoude.

Volgens Moores (1993) was die belangrikste pioniers in die kommunikasiekunde wat deelnemende waarneming en diepteonderhoude gebruik het Lull (1980) en Hobson (1982). Lull (1980) het byvoorbeeld deelnemende waarneming gebruik om die kommunikasiepatrone van gesinne te bestudeer. Sy studie was gesetel binne die natuurlike, ongesteurde ritme van die huislike lewe. Hobson (1982) weer het deur middel van diepteonderhoude en deelnemende waarneming inligting bekom oor die wyse waarop huisvroue binne hul daaglikse roetine seep-operas interpreteer en die rol wat hierdie genre in hul lewens speel.

Soos vroeër genoem, het etnografiese navorsing toenemend gewild geword in die bestudering van mediagehore en veral gehore van die seep-opera. Volgens Seiter et al. (1991:3) het hierdie belangstelling in 1986 'n hoogtepunt bereik met 'n simposium oor televisiestudie in Londen. Voordragte wat tydens hierdie simposium gelewer is, is saamgevoeg in die bron *Remote Control: Television Audiences and Cultural Power* (Seiter et al. 1991). Die studies van Tulloch (1991), Hobson (1991) en Seiter et al. (1991) in *Remote Control* gaan al drie oor die seep-operagehoor. In hierdie drie studies word aangetoon dat die navorsers 'n verskeidenheid etnografiese navorsingstegnieke in die bestudering van seep-operagehore gebruik het ((bv diepteonderhoude, groeponderhoude, deelnemende waarneming). Die basiese navorsingsvraag wat al hierdie studies onderlê het, is watter betekenis neem gehore uit hulle betrokkenheid met televisieseep-operas binne die konteks van hulle alledaagse (sosiale) lewe?

Om egter televisie in hierdie konteks te bestudeer lewer spesifieke probleme op: televisiekyk is 'n private, intieme aangeleentheid wat binne 'n gesinsopset plaasvind en hoe mense oor televisie praat, kan moeilik bestudeer word. Hoewel Seiter en haar medenavorsers saamstem dat etnografiese navorsingstegnieke nuttig is om gebruikers se ervarings van die seep-opera te ondersoek, is daar aansienlike verskille in die bogenoemde studies wat betref die toepassing van hierdie tegnieke, byvoorbeeld: die tye wat deelnemers gekontak is; die wyses waarop die onderhoude gevoer is; die omgewing waarbinne die onderhoude gevoer is; die toepassing van groeponderhoude (fokusgroepe) en die probleme verbonde aan die werwing van kykers wat gewillig is om oor hul media-ervarings te gesels.

Voorts wys Seiter et al. (1991) daarop dat die meeste gevallestudies in *Remote Control* met uiters klein steekproewe gewerk het. Gevolglik kan daar geen aanspraak op verteenwoordigheid gemaak word nie. Hoewel meer navorsing oor die gehoor intussen verskyn het (Seiter et al. gee nie voorbeelde nie) is die gevoel volgens Seiter et al. (1991) dat die algemene probleme en uitdagings wat met gehoorstudies ondervind word, nog dieselfde is.

Uit die voorafgaande bespreking kan afgelei word dat die meeste etnografiese studies van mediagehore drasties verskil van tradisionele, antropologiese etnografie. Die rede is dat gehooresetnografie soos deur kommunikasienavorsers gebruik word, nie voldoen aan die

vereistes van “ethnography proper” nie (Seiter et al. 1991:227). Soos vroeër genoem, is die etnografie soos dit deur antropoloë gebruik word, gebaseer op langtermyn, intensiewe veldwerk. Hierteenoor is die duur van meeste etnografiese televisiestudies baie kort. Moores (1993:4) verduidelik dat op 'n paar uitsonderings na, maak die meeste etnografiese gehoorstudies hoofsaaklik gebruik van gesprekke wat op band opgeneem word. Die gesprekke duur gewoonlik nie langer as 'n uur nie. Daar is wel uitsonderings, soos die studies deur Morley (1986) en Lull (1980) wat enkele maande in die geselskap van gesinne deurgebring het om hul televisiekykgwoontes te bestudeer. Maar selfs hierdie studies is nie dieselfde as die lang periodes van deelnemende waarneming wat deur die pioniers van etnografie uitgevoer is nie, soos byvoorbeeld Malinowski wat vir twee jaar tussen die Trobiand eilandbewoners deurgebring het (Moores 1993:4).

Die meeste etnografiese studies van mediagehore voldoen dus nie aan die kriteria wat aan “ethnography proper” gestel word nie. Wilson (1993:4) wys daarop dat hoewel daar groot entoesiasme in mediastudies oor die etnografie bestaan, benodig huidige etnografiese navorsing egter 'n sistematiese en indringende ondersoek. Soos Nightingale (1989:50) dit stel:

It is argued that ‘ethnographic’ research is necessary for cultural audience research, but that a thorough re-appraisal of what ‘ethnographic’ means is long overdue.

Vervolgens word gekyk na enkele voorbeelde van die kritiek wat oor gehooresetnografie uitgespreek word.

4.3.3 Kritiek teen die gebruik van gehooresetnografie

Om hierdie afdeling te begin, word eerstens daarop gelet dat die term ‘etnografie’ nie eenvormig deur kommunikasienavorsers gebruik word nie. Byvoorbeeld, Wimmer en Dominick (1994:140) gebruik die term kwalitatiewe navorsing waaronder hulle die etnografie as een van vier kwalitatiewe **navorsingstegnieke** klassifiseer: veldwaarneming (wat deelnemende waarneming insluit), fokusgroepe, diepteonderhoude, gevallestudies en die etnografie (as 'n spesiale vorm van kwalitatiewe navorsing).

Lindlof (1991:25) sluit by Wimmer en Dominick (1994) aan wanneer hy daarop wys dat kwalitatiewe navorsing soms gebruik word om na nie-kwantitatiewe gehoorstudie soos die 'etnografie' of 'naturalistiese ondersoeke' te verwys. Lindlof (1991) self verkies die term kwalitatiewe gehoorstudie. Hetsy navorsers terme gebruik soos deelnemende waarneming, veldnavorsing, naturalistiese ondersoeke of etnografie, is kwalitatiewe navorsing vir Lindlof (1991:24) die mees aanvaarbare term omdat al die bogenoemde benaderings bepaalde aannames in gemeen het (kyk afdeling 1.6 vir 'n bespreking van hierdie aannames.)

Voorts word daar nie duidelik tussen resepsiestudie en etnografie onderskei nie. Byvoorbeeld, Moores (1993:2) praat van **resepsie-etnografie** terwyl Drotner (1994:96) **media-etnografie** beskou as 'n verlengstuk van resepsie-analise. Ang (1990a: 243-244) reken ook dat resepsiestudie en etnografie basies dieselfde is. Sy verduidelik dit soos volg: resepsiestudie het navorsers van die kultuurstudietradisie se belangstelling verdiep in die wyse waarop mense aktief en kreatief hulle eie betekenis asook hul eie kultuur skep. Die dryfkrag agter hierdie belangstelling is van die etnografie afkomstig omdat die meeste resepsiestudies kwalitatiewe (etnografiese?) metodes gebruik om gehore se 'onderhandelinge' met mediatekste te ondersoek. In hierdie sin kan resepsie-analise net sowel die **etnografie van mediagehore** genoem word. Dit was dan ook volgens Ang (1990a:258)

precisely the ethnographic turn in the analysis of media consumption which is appealing for cultural studies, as opposed to more formal and formalizing approaches to reception.

Vanuit 'n antropologiese oogpunt is etnografiese metodes egter baie onvolledig of op 'n beperkte wyse toegepas in die bestudering van mediagehore. Die implikasie hiervan is dat 'n hele aantal resepsienavorsers³⁴ op die etnografiewa geklim het en een studie na die ander geproduseer het. Morris (1988:20) gaan so ver om te sê dat letterlik duisende weergawes oor dieselfde onderwerp (kykersgenot, weerstand teen dominante boodskappe en mediagebruik) "are run off under different names with minor variation". Sy vervolg voorts dat dit veral die

³⁴ Ang (1990a) sê nie wie nie — miskien is sy versigtig om nie om mense se tone te trap nie?

aanname dat gebruikers nie 'kulturele verslaafdes' ("cultural dopes")³⁵ is nie, maar kritiese gebruikers van massakultuur wat kultuurstudie tot empiriese gehoorstudie geïnspireer het. Volgens Morris (1988) het die etnografiese beskouing van die mens (as aktiewe skepper van sy/haar leefwêreld?) tot 'n ontploffing van geïsoleerde studies gelei — van 'hierdie of daardie groep' wat aktief betekenis toeskryf en genot put uit hulle interaksie met 'hierdie of daardie teks, genre of medium'. Morris (1988) sê dat hoewel positivistes so 'n versameling van empiriese verifikasies van 'n sentrale hipotese mag verwelkom, is dit nie voldoende om diepgaande kulturele kritiek te lewer nie. Studies wat dieselfde navorsingsontwerp herhaaldelik gebruik, loop die gevaar om telkens dieselfde resultate te lewer. Of soos Morris (1988) sê, dit produseer 'n absolute formele 'waarheid' wat uiteindelik lei tot impotente veralgemenings. Byvoorbeeld, die mens is kompleks en teenstrydig — tekste is kompleks en teenstrydig — daarom skep mediagebruikers komplekse en teenstrydige kultuur. Sulke bevindings is tautologies wat nie veel voorspellings- en verklaringswaarde het nie (Morris 1988:20-24).

Ang (1990a:243) is van mening dat hoewel gehooretnografiese studie tot 'n beter begrip van die dinamika van mediagebruik gelei het, moet Morris (1988) se standpunt ernstig opgeneem word. Vir die doeleindes van diepgaande kulturele kritiek is die validering van die gehoor se ervarings alleen nie genoeg nie. Ang (1990a:244) sê die term 'resepsie' is opsigself beperkend omdat dit ontstaan het uit die liniêre oordragmodel van kommunikasie. Gevolglik word die navorser in die versoeking gestel om sosiaal-psigologiese oomblikke van regstreekse kontak tussen die media en mediagehoore op die voorgrond te stel. Hierdie moment van direkte kontak word dan gesien as die ideale toestand of vertrekpunt vir 'n etnografiese ondersoek. Ang (1990a) vervolg dat 'n weldeurdragte kulturele benadering tot resepsie nie sal eindig by hierdie pseudo-intieme oomblik van die media-gehoorontmoeting nie "but should address the differentiated meaning and significance of specific reception patterns in articulating more general social relations of power" (Ang 1990a:244).³⁶

³⁵ Die aanname is afkomstig van Fiske (1987b).

³⁶ Dit is nie duidelik uit Ang (1990a) se bespreking wat sy met mag bedoel nie. Moontlik kan Abrahamsson (1994:81) se bespreking van mag hierop 'n antwoord bied. Die outeur sê dat wanneer byvoorbeeld programproduksie en magsverhoudings bestudeer word, die volgende aspekte aangespreek moet word:

- Die mag van die media: wie en wat bepaal mediaproduksie? Watter tipe programinhoud bied televisiekanale aan kykers? Watter keuses is tot die beskikking van kykers van alle ouderdomme?

Om banaliteite in kulturele studie te vermy so sê Morris (1988), moet 'n etnografiese perspektief binne 'n breër teoretiese raamwerk oor die gehoor geplaas word. Dit sal voorkom dat die etnografie net nog 'n ander gesofistikeerde vorm van empiriese gehoornavorsing bly (Ang 1990a:244). Anders gestel: wat benodig word is nie meer etnografiese studies oor diskrete groepe kykers nie, maar meer navorsing oor resepsie as 'n integrale deel van populêre kulturele praktyke wat beide subjektiewe en objektiewe, beide mikro- en makroprosesse aanspreek. Soos Grossberg (1988:25) sê, resepsie moet gesien word as een veld van "the complex and contradictory terrain, the multi-dimensional context, within which people live out their everyday lives". Terselfdertyd is dit die uitleef van die alledaagse ervarings van mense se lewens wat meebring dat hulle deel word van die grootskaalse strukturele en historiese verhoudings — en dit vind nie net deur hulle eie toedoen plaas nie (Ang 1990a: 244-245).

Abrahämsson (1994:84) sluit by die voorafgaande bespreking aan: sy sê dit moet die doel van resepsie-analise wees om media-inhoud te verbind met hoe kykers, gesitueer binne hulle sosiale en kulturele omstandighede, op daardie inhoud reageer en dit interpreteer. So 'n benadering het duidelik mikro- en makrovlakke. Op mikrovlak is individuele kykers en individuele programme en op makrovlak die totale programkeuses wat tot kykers se beskikking is. In resepsie-navorsing is die klem nog op mikrovlak. Die twee vlakke moet egter verbind word en kan die volgende vrae die navorsing lei: Hoe word kykers deur die media beïnvloed? Wat dra programme op die langtermyn aan kykers oor? Watter waardes

-
- Mag oor kykers se verbeelding en beelde van die werklikheid: wie word toegelaat om namens kykers te praat (bv regisseurs, programmeiers) en watter onderwerpe word in programme en reekse aangebied en waarom?
 - Beheer oor die tyd wat televisie gekyk word en die beheer van die afstandbeheermeganisme: ten opsigte van vroue — hoeveel ontspanningstyd het hulle en wanneer is hulle vry om televisie te kyk? Hoe lyk die samestelling van die gesin? Wie het toegang tot die teletekst(ie) en wie besluit waarna op televisie gekyk word?

Al hierdie vrae kom neer op die grootte van kykers se keusevryheid. Is dit ook in Suid-Afrika die geval dat vroue se keuses in 'n sosiokulturele sisteem oorheers word deur mans? Al hierdie stappe van die kommunikasieproses hou onderling met mekaar verband. Net soos dit belangrik is vir resepsienavorsers om die ontvangers binne hul sosiale en kulturele omstandighede te bestudeer, is dit op 'n ander vlak belangrik dat programme en kanaalproduksie binne hulle kontekste geplaas word. Byvoorbeeld, die rol wat 'n spesifieke medium in 'n samelewing speel; die magspatrone van die programmatiek, die produksieproses, die struktuur van die programtablo en hoe veranderinge in 'n samelewing gereflekteer word.

‘kultiveer’³⁷ programme in kykers ten opsigte van geslag, ras en beroep? Is die persone en karakters wat op die skerm verskyn rolmodelle wat kykers se persoonlikheidsontwikkeling kan begelei en met wie kykers kan identifiseer? (Hierdie vrae word in hoofstukke 6 en 7 verder aangespreek.)

Verdere kritiek teen die etnografie word toegelig deur te kyk na die bydraes van Nightingale (1989) en Lull (1988). Met verwysing na die kultuurstudiebenadering (en veral Fiske [1987a] se bydraes) vra Nightingale (1989:53) ‘wat is nou eintlik etnografies omtrent die navorsing wat hierdie benadering doen’? By implikasie betwyfel Nightingale (1989) ook of die navorsing waarna Fiske (1987a) verwys hoegenaamd etnografies is. Dan beoordeel Nightingale (1989:53) Fiske se bespreking van navorsing oor die volgende gewilde televisieprogramme: Morley (1980) se *Nationwidestudie*; Ang (1985) se navorsing oor *Dallas*; Buckingham (1987) se navorsing oor *EastEnders* en Hobson (1982) se *Crossroads*-studie.

Volgens Nightingale (1989) gebruik hierdie navorsers tussen hulle ’n kombinasie van navorsingstegnieke wat insluit deelnemende waarneming (Hobson); groeponderhoude (Buckingham en Morley); briewe wat kykers aan die navorser geskryf het (Ang) en briewe wat kykers aan televisiestasies geskryf het (Hobson). In al hierdie studies word die gehoorcomponent van navorsing vergesel van ’n uitgebreide verduideliking van die televisieprogram wat ondersoek word. Nou sê Nightingale (1989:54) die volgende: “The description of this research work as ‘ethnographic’ describes **research techniques** rather than its **research strategy** (eie beklemtoning)”. Deelnemende waarneming, diepteonderhoude, groeponderhoude en persoonlike dokumente is almal naturalistiese **tegnieke** van die etnografie. Die probleem met die voorafgaande studies is dat die **navorsingstegnieke etnografies** is maar nie die **navorsingstrategie** nie. Word daar na Marcuse en Fisher (1986:18) se omskrywing

³⁷ In Wimmer en Dominick (1994:357) word een van die basiese aannames van die enkulturasie- of kultiveringsbenadering bespreek. Volgens hierdie aanname sal die herhaaldelike blootstelling aan konstante media-uitbeeldings en temas mense se persepsie van hierdie items beïnvloed. Met ander woorde, hierdie uitbeeldings kan mense in so ’n mate beïnvloed dat hul dit as die waarheid sal aanvaar. Dit is veral strawwe televisiekykers wat die meeste deur televisie beïnvloed word of op wie die media die grootste kultiveringseffek het (Gerbner et al. 1986). Die kultiveringshipotese word egter nie deur almal aanvaar nie. Byvoorbeeld, O’Keefe en Reid-Nash (1987) het gevind dat kultivering nie soseer die gevolg is van die blootstelling aan televisie nie (dws die hoeveelheid ure wat kykers televisie kyk nie) maar eerder afhanklik is van die **tipe** programme waarna gekyk word. Kyk Rubin et al. (1988) en Wimmer en Dominick (1994) vir ’n verdere bespreking van die kultiveringshipotese.

van die etnografie gekyk, word die leemtes in die bogenoemde studies duidelik. Hulle definieer die etnografie as 'n

research process in which the anthropologist closely observes, records, and engages in the daily life of another culture — an experience labelled as the fieldwork method — and then writes accounts of this culture, emphasising descriptive detail. These accounts are the primary form in which fieldwork procedures, the other culture, and the ethnographer's personal and theoretical reflections are accessible to professionals and other readerships.

Die verskille tussen hierdie definisie en die navorsing waarna hierbo verwys word, is dus duidelik: nie een van die studies doen verslag oor die 'ander kultuur' nie. Ook is die kontak tussen die navorser en die 'ander kultuur' kortstondig (bv twee uur per groepbespreking); of daar is geen persoonlike kontak nie (die lees van briewe). Nightingale (1989:53) wys voorts daarop dat die moment wanneer die term etnografie gebruik word, word die verhouding tussen die navorser en deelnemers problematies (bv verskille in opvoeding, ouderdom, geslag) en nie een van die bogenoemde navorsers verwys hierna nie. Voorts kan die 'status' van die navorser ook 'n invloed op deelnemers hê (bv op deelnemers wat 'n mindere akademiese kwalifikasie as die navorser het). Die teendeel kan natuurlik ook geld waar deelnemers 'n hoër status en kwalifikasies as die navorser het. Nightingale (1989) noem enkele verdere verskille tussen die bogenoemde navorsing en die etnografie: transkripsies van die onderhoude ontbreek; in die geval van groeponderhoude word nie gemeld waar die onderhoude gevoer is nie; ook is daar nie aanduidings watter deelnemers geïnteresseerd was in die besprekings en watter nie; gedrag (verbaal en nie-verbaal) tydens groeponderhoude is nie gedokumenteer nie. Wat dus ontbreek is 'n noukeurige etnografiese waarneming en dokumentering van die verloop van 'n onderhoud- en/of waarnemingsessie (dws 'n beskrywing van die **navorsingstrategie**). Vir Nightingale (1989) is die sogenaamde navorsing van die kultuurstudietradisie bloot empiriese gehoornavorsing. Daarom kan daar nie aanspraak op gemaak word dat lede van die tradisie se navorsing etnografies is nie.

Ook Lull (1988) kritiseer die wyse waarop die etnografie in die meeste gehoorstudies toegepas word. Die outeur argumenteer dat nougesette en sistematiese insameling van data en die

interpretasie daarvan net so belangrik in kwalitatiewe navorsing is as wat dit in kwantitatiewe navorsing is. Volgens Lull (1988) is die meeste 'etnografiese' studies nie voldoende gedokumenteer nie. Voorts merk die outeur op dat in gehoorstudies wat oor die afgelope jare onderneem is, het die term etnografie 'totemies' geword. Volgens Morley en Silverstone (1991:154) bedoel Lull met totemies "a ritual genuflection towards a newly instituted tribal deity ..." Vry vertaal kom dit daarop neer dat kommunikasienavorsers wat die etnografie beoefen op 'n rituele wyse die knie buig voor 'n nuut ingestelde stamgebonde godheid (dit is die etnografie). Skielik is almal etnografe.

Die vraag is: het die etnografie bloot 'n nuwe modewoord in medianavorsing geword? Dit wil voorkom asof Lull (1988) so reken. Hy wys daarop dat hoewel kultuurstudie daarop aanspraak maak dat hulle etnografiese navorsing doen, voldoen hierdie studies nie aan die basiese vereiste wat gestel word vir die insameling van data en die verslagdoening oor etnografiese navorsingsresultate nie. Voorts neem navorsers nie bepaalde verantwoordelikhede in ag wanneer etnografiese navorsing gedoen word nie (kyk die volgende paragraaf). Daarom spreek Lull (1988:242) die vrees uit dat die etnografie "an abused buzz-word" in mediastudies geword het.

In etnografiese navorsing moet navorsers volgens Lull (1988) die volgende verantwoordelikhede nakom: (1) die belangrikheid van die konteks waar handeling plaasvind en hoe hulle ingebed is in die struktuur van die alledaagse lewe moet aangedui word; (2) al die soorte eienskappe van daardie fenomene wat bestudeer word, moet waargeneem en genoteer word; (3) waarneming en notasie moet geskied binne die natuurlike omgewing waar die gedrag voorkom; en (4) verantwoordelike afleidings moet slegs gemaak word ná al die besonderhede van kommunikasiegedrag oorweeg is met spesiale aandag aan die dikwels subtiele, dog onthullende, wyses waarop die verskillende aspekte van die konteks waarbinne gedrag bestudeer word, mekaar beïnvloed (Lull 1988:320). Volgens Lull (1988) is dit net Radway (1984) en Morley (1980; 1986) se studies wat aan hierdie vereistes voldoen.

4.3.4 Evaluering

In die voorafgaande bespreking is slegs enkele skrywers se kritiek ten opsigte van die toepassing en omskrywing van die etnografie uitgelig. Daarom kan daar nie op aanspraak gemaak word dat hierdie voorbeelde verteenwoordigend is van al die vorms van kritiek op die etnografie nie. Die voorafgaande bespreking gee egter 'n idee van die probleme rondom die etnografie en etnografiese navorsing. Die tekortkominge en probleme kan kortliks soos volg saamgevat word:

- Daar is 'n gebrek aan 'n eenvormige omskrywing van etnografie. Ook word nie altyd duidelik onderskei tussen etnografie, gehoor-etnografie, media-etnografie, resepsie-analise en kwalitatiewe navorsing nie.
- Baie van die studies wat as 'etnografies' geklassifiseer word is bloot gesofistikeerde, empiriese gehoorstudies omdat dit hulle ontbreek aan 'n stewige teoretiese onderbou van die gehoor; en studies oor die makro-aspekte van televisiekyk.
- 'n Groot leemte in baie van die etnografiese studies is dat navorsers slegs aandui hoe naturalistiese navorsingstegnieke gebruik word. 'n Beskrywing van die **navorsingstrategie** word egter agterweë gelaat. Dus voldoen die meeste studies nie aan die basiese vereistes wat gestel word vir die etnografiese insameling van data en verslagdoening oor navorsingsresultate nie.
- 'n Verdere probleem wat streng gesproke onder die vorige punt val maar omdat dit deur verskeie kritici uitgelig word, verdien dit hier spesiale vermelding. Dit is die **tydperk** wat navorsers in die veld deurbring. In die meeste studies waarna verwys is, was die ontmoeting tussen die navorsers en deelnemers baie kort (bv twee uur per groeponderhoud). Drotner (1994:97) wys daarop dat "(T)he longtime scale and the variety of 'natural' locations are perhaps the single most distinctive feature of media ethnography". En die meeste studies voldoen nie aan hierdie vereiste nie.

Dit wil verder voorkom of die kritiek in 'n groot mate gemik is op die **kultuurstudiebenadering/tradisie** se omskrywing van die begrip etnografie en die wyse waarop eksponente van kultuurstudie die etnografie in resepsiestudies toepas (kyk die

bespreking van Nightingale [1989] en Lull [1988] vroeër). Dit is veral Fiske (1987a) wat gekritiseer word. Fiske (1987a) maak ongelukkig die fout om in sy boek *Television Culture* navorsers soos Ang (1985) en Hobson (1982) se studies as 'etnografies' te klassifiseer. Ang (1985) en Hobson (1982) gee nêrens in hulle besprekings van hul navorsingsmetodes te kenne dat die data deur middel van die etnografie ingesamel is nie. Daarom is Nightingale (1989) se kritiek ten opsigte van dié twee navorsers nie geregverdig nie. Nightingale (1989) se voorstelle van die wyse waarop etnografiese studies uitgevoer word, kan wel deur navorsers voor oë gehou word.

Om hierdie afdeling af te sluit, word gekyk na Drotner (1994) se bespreking van die etnografie. Uit hierdie bespreking wil dit voorkom asof daar wel etnografiese studies in Nordiese lande is wat voldoen aan die kriteria wat vir etnografiese navorsing gestel word. Drotner (1994:99) gee 'n oorsig van twee media-etnografiese studies oor videogebruik in Denemarke. Albei studies is in jeugklubs uitgevoer en het oor 'n periode van twee jaar gestrek. Drotner (1994) wys daarop dat die voorafgaande langtermynstudies Lull (1988:240) se skerp opmerking weerlê dat slegs Radway (1984) en Morley (1986) die enigste navorsers is wat sistematiese en langtermyn etnografiese navorsing met groeplede gedoen het. Ter versagting kan genoem word dat Lull se artikel in 1988 verskyn het — dus 'n paar jaar voor die studies in Nordiese lande uitgevoer is. Daar kan aanvaar word dat Lull (1988) hierdie tipe etnografiese studies sal verwelkom omdat hulle voldoen aan die vereistes wat Lull (1988) (soos vroeër aangedui) stel vir die uitvoer van etnografiese ondersoeke.

Drotner (1994:96-97) se beskrywing van media-etnografie is insiggewend. Sy wys daarop dat media-etnografie slegs een vertakking of metode in massakommunikasienavorsing is. Daarom kan daar nie op aanspraak gemaak word dat dit alles oor 'n onderwerp kan sê wat ondersoek word nie. Wat dit egter sê is net so belangrik as enige ander metode van navorsing. Om tot 'n beter begrip te kom van media-etnografie is om 'n meer eksakte definisie van die term te gee. Drotner (1994:97) omskryf media-etnografie as 'n verlengstuk van resepsie-analise hetsy empiries, metodologies of albei. Drotner (1994) reken dat media-etnografie 'n hersiening van resepsienavorsing bied. Eerstens verteenwoordig media-etnografie 'n radikale epistemologiese verskuiwing in mediastudie: die vertrekpunt is die sosiale interaksie binne en tussen 'n spesifieke groep mense (bv klein groepies mense wat omskryf word in terme van

die omgewing waar hulle woon, werk, skoolgaan ens) en die navorser ondersoek dan hoe die media binne hierdie veld van interaksie funksioneer en betekenis kry.

Tweedens verskil etnografie in mediastudie van ander interpreterende tradisies in terme van hul temporale en ruimtelike organisasie waar die empiriese ondersoek plaasvind. Die navorser betree die veld van navorsing vir **uitgebreide periodes**, volg die deelnemers in hul daaglikse roetine, byvoorbeeld tuis, of by die werk, skool en tydens ontspanningsaktiwiteite. **“The longtime scale and the variety of ‘natural’ locations are perhaps the single most distinctive feature of media ethnography (eie beklemtoning)”** (Drotner 1994:97). Soos vroeër genoem, is die tydperk wat in die geselskap van deelnemers deurgebring word baie belangrik in etnografie. Ander aspekte wat volgens Drotner (1994) ook belangrik is, is die aandag wat gegee word aan die prosessuele kenmerke van sosiale interaksie want dit is die interpersoonlike aktiwiteite — tussen die deelnemers onderling en tussen die navorser en deelnemers — wat die etnografie voor opstel.

Derdens, wat metodologie betref maak media-etnografie gebruik van 'n verskeidenheid klassieke antropologiese ondersoektegnieke: deelnemende waarneming, informele gesprekke, diepteonderhoude, dagboeke wat deur deelnemers gehou word en die navorser se verslae. Ter aanvulling kan die navorsers tekste ontleed (bv televisieprogramme). Dus kan die navorser 'n verskeidenheid data-insamelingstegnieke kombineer wat as kruisvalidasie (*triangulation*) bekend staan (Denzin 1978). Dit is belangrik om in gedagte te hou dat kruisvalidasie nie net op metodologie van toepassing is nie. Nee, 'n verskeidenheid van teoretiese perspektiewe oor verskillende aspekte van die onderwerp wat bestudeer word, is ook in orde. Hetsy kruisvalidasie gebruik word as 'n metodologiese, teoretiese of empiriese middel lewer dit heterogene en diverse materiaal. Heterogeniteit skep egter nie noodwendig 'n meer voltooide of ware beeld van dit wat ondersoek word nie. Dit is inderdaad soms diskrepancies tussen stelle data wat meer betekenisvol is (kyk afdeling 1.6 vir 'n meer volledige bespreking van hierdie aspek).

Voorts verkry etnografiese hulle wetenskaplike geldigheid deur sistematiese insameling en interpretasie van data en nie deur bevindings na ander groepe te veralgemeen nie, ook nie om 'ewige waarhede' te kwantifiseer of universele wette te identifiseer nie. Geertz (1973:20) se

klassieke uitspraak geld ook vir die etnografie: "It is not necessary to know everything in order to understand something".

Laastens, nougesetheid vereis ook 'n goed ontwikkelde sin van refleksiteit aan die kant van die navorser (Hamersley & Atkins 1983:14-23). Refleksiteit beteken dat die navorser hom- of haarself moet kan distansieer van dit wat ondersoek word. Die navorser moet egter terselfdertyd begrip aan die dag lê vir aspekte van die 'ander kultuur' wat bestudeer word. Daar moet dus 'n fyn balans gehandhaaf word tussen distansiëring en die navorser se vermoë om die leefwêreld van deelnemers te betree. Gesien in die lig van haar definisie van media-etnografie beveel Drotner (1994:98) aan dat die vereiste aan selfrefleksiteit in media-etnografie dit noodsaak dat navorsers studies **alleen** moet uitvoer. In **kollektiewe** navorsingspogings "self-reflexivity puts very high claims on an intimate cooperation between the researchers involved" (Drotner 1994:98). Dit insigself beperk die grootte van die groep.

Word daar gekyk na die klem wat Drotner (1994) plaas op uitgebreide periodes waartydens veldwerk moet plaasvind; die beperkings wat op die grootte van navorsingsgroepe geplaas word; en refleksiwiteit aan die kant van die navorser, sluit haar bespreking van media-etnografie die meeste van die aspekte in waaraan 'n etnografiese studie moet voldoen.

4.3.5 Gevolgtrekking

Ten spyte van die kritiek teen die gebruik van die etnografie in resepsiestudies, is daar nog steeds navorsers en teoretici wat daarop aandring dat gehooretnografie wel 'etnografies' is. Byvoorbeeld, Seiter et al. (1991:227) is van mening dat die wyse waarop kommunikasienavorsers etnografie gebruik, ooreenstem met sommige van die doelstellings en aannames van antropologiese etnografie (of "ethnographic proper"): albei toon 'n belangstelling in die empiriese bestudering van kulturele praktyke "as lived experience" (Seiter et al. 1991:227); albei vra vrae oor betekenis en sosiale konteks en 'n kritiese ontleding en beskrywing van kulturele praktyke (bv mediagewoontes, kommunikasiëpatrone, die toeskryf van betekenis ens). Dit is dus die betekenis wat mense skep in hul interaksie met gemedieerde mediaboodskappe en hulle daaglikse aktiwiteit, wat die kern van etnografiese

gehoornavorsing vorm. Voorts is die etnografie 'n benadering "which takes extremely serious the interpretations of the media constructed by consumers in their everyday routine" (Moore 1993:4). Ook word aangevoer dat antropologiese etnografie en media-etnografie dieselfde data-insamelingstegnieke gebruik: deelnemende waarneming, fokusgroepe, diepte-onderhoude, en so meer. Hierdie tegnieke stel die etnograaf in staat om die wyse bloot te lê waarop mense boodskape ervaar, vertolk en in hulle daaglikse lewe en kulturele praktyke integreer.

Soos vroeër opgemerk is, stem die gebruik van **data-insamelingstegnieke** van gehooretnografie ooreen met dié van antropologiese etnografie. Dit ontbreek die studies egter aan 'n duidelik geformuleerde **navorsingstrategie** (bv 'n stewige teoretiese onderbou, volledige dokumentering van die verloop van die navorsingsproses, ens). Vir etnografiese puriste soos Lull (1988), Morris (1988) en Nightingale (1989) is die gebrek aan 'n navorsingstrategie 'n ernstige diskwalifikasie wanneer navorsers daarop aanspraak maak dat hulle navorsing 'etnografies' is. Gevolglik is die meeste gehooretnografiese studies vir hierdie puriste bloot gesofistikeerde, kwalitatiewe resepsiestudies.

In die inleiding tot hierdie hoofstuk is aangetoon dat daar tot 'n besluit gekom moet word of die onderhawige studie 'etnografies' is al dan nie. Gesien in die lig van die voorafgaande kritiek, voldoen hierdie studie ook nie aan al die vereistes wat vir antropologiese etnografie gestel word nie. Byvoorbeeld, dit is vir die navorser van hierdie studie nie moontlik om vir uitgebreide periodes tussen kykers van *Egoli* te gaan woon nie.³⁸ Dit sal dus onwys of dwaas wees om ten spyte van die kritiek op die etnografie daarop aanspraak te maak dat die navorsingsmetode van dié studie die etnografie is. **Daarom word gehou by die besluit in hoofstuk 1 dat die studie in die kader van kwalitatiewe navorsing val.**³⁹

³⁸ Die belangrikste redes is 'n gebrek aan tyd en fondse.

³⁹ Kyk afdeling 1.6 vir 'n bespreking van die metodologie van dié studie asook die aannames van kwalitatiewe navorsing. Hierdie aannames ooreenstem in 'n groot mate met die aannames van die etnografie wat vroeër in afdeling 4.2.5 uiteengesit is.

4.5 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is aangetoon dat begrippe van die hermeneutiek en resepsieteorie geskik is vir die teoretiese begronding vir die bestudering van gehoorinterpretasie. Ook is aangetoon dat sommige van die aannames van die etnografie aansluit by dié van hermeneutiek en resepsieteorie. Dit maak die etnografie 'n besonder geskikte wyse om gehoorinterpretasie empiries te bestudeer. Die wyse waarop die etnografie egter deur resepsienavorsers toegepas word, lok baie kritiek uit. Om soortgelyke slaggate en kritiek te vermy, word 'n kwalitatiewe navorsingstrategie vir hierdie studie in die plek van die etnografie daar gestel.

Met hierdie hoofstuk word die teoretiese gedeelte van die proefskrif afgesluit. Die volgende hoofstukke vorm die empiriese gedeelte van hierdie studie. In hoofstuk 5 word 'n narratief in *Egoli* ontleed en met kykers se interpretasie daarvan in verband gebring.

HOOFSTUK 5

METODOLOGIE: 'N NARRATIEWE MODEL VIR BOODSKAPANALISE

5.1 INLEIDING

Die oogmerk van hierdie hoofstuk is om sleutelkonsepte van verskeie teoretiese benaderings te ondersoek ten einde 'n model vir die narratiewe ontleding van televisieseep-operas op te stel. Om die inhoud van programme te ontleed, kan verskillende benaderings en metodes tot teksontleding gevolg word byvoorbeeld kwantitatiewe inhoudsontleding en struktureel-semiologiese metodes. Vervolgens word in meer detail na die twee metodes gekyk.

5.2 KWANTITATIEWE INHOUDSONTLEDING

In positivistiese navorsing is die belangrikste metode om die inhoud (die sosiale betekenis) van die seep-operateks te ondersoek, kwantitatiewe inhoudsontleding. In die toepassing van hierdie metode word verskeie diskrete kategorieë van die inhoud van seep-operas gekwantifiseer en getel. Byvoorbeeld, navorsers gebruik kategorieë soos die getal kere wat huweliksontrouheid, buite-egtlke swangerskappe, alkoholisme, misdade, verskillende rasse en seksuele aktiwiteite in 'n seep-opera voorkom.⁴⁰ Volgens Allen (1987b:147) het inhoudsontleding egter twee tekortkominge wanneer dit op seep-operas toegepas word: Eerstens, hoewel inhoudsontleding kan aantoon hoe aspekte van die sosiale werklikheid in seep-operas ooreenstem of verskil met die daaglikse werklikheid, kan dit nie 'n aanduiding gee hoekom seep-operas "represent reality the way they do" (Allen 1987b:147). Tweedens, berus inhoudsontleding op die aanname dat die wyse waarop gehore betekenis uit seep-operas neem, voorspelbaar en onproblematis is. Die rede is dat by die toepassing van inhoudsontleding word gebeure in die seep-opera uit die konteks waarbinne hulle afspeel, geneem en dan geïsoleer as diskrete betekenseenhede. Die vraag wat nou ontstaan is beteken 'n hartaanval, 'n ontroue huweliksmat of 'n aborsie dieselfde wanneer hulle uit hul estetiese konteks geneem word? Allen (1987b:148) argumenteer dat kwantitatiewe inhoudsontleding 'n beperkte verklaringswaarde sal hê solank dit die estetiese prosesse onderliggend aan die uitbeelding van die sosiale werklikheid in seep-operas (of ander genres) ignoreer. Die skepping van betekenis en die estetiese genot wat kykers put uit hul interaksie met seep-operas is waarskynlik baie meer kompleks as wat beoefenaars van inhoudsontleding wil erken.

5.3 STRUKTUREEL-SEMILOGIESE METODES

Metodes van die semiologie, genrekritiek, ideologiese kritiek, narratiewe teorie, genreteorie, die feminisme, die resepsieteorie en psigoanalise, lê dieperliggende aspekte van 'n televisienarratief bloot wat nie deur kwantitatiewe inhoudsontleding in aanmerking geneem

⁴⁰ Kyk Cassata en Skill (1983) en Greenberg (1980) in verband met die gebruik van hierdie kategorieë.

word nie, byvoorbeeld die dieperliggende betekenis soos ideologie (White 1987:146). Daarom word in hierdie studie hoofsaaklik gebruik gemaak van sleutelbegrippe van die semiotiek, en veral begrippe wat verband hou met die resepsieteorie of lesergeoriënteerde benaderings (soos vroeër bespreek in hoofstuk 4). Die rede is die klem wat die voorafgaande benaderings plaas op verskillende vlakke van betekenis in die teks en lesers se insette in hul interaksie met televisietekste. Met ander woorde, 'n semiotiese benadering tot teksontleding kan die gehoor se vertolking van tekste toelig.

In hierdie studie is die fokus ook op die narratief van die seep-opera "because this genre serves as the theme ... for raising theoretical debates about the role of the viewer, textual openness and viewer involvement" (Livingstone 1990b:66). Om die kykers se interpretasie van 'n televisieprogram met die inhoud en struktuur daarvan in verband te bring, is dit nodig om 'n program te ontleed. Op die wyse kan onder andere vasgestel word watter elemente in die struktuur van die teks kykersbetrokkenheid genereer.

Livingstone (1990b) se werkswyse vir die ontleding van die narratief van 'n seep-operateks word as vertrekpunt vir hierdie studie gebruik en aangevul met bydraes deur Barthes (1973, 1977), Burke (1970), en Todorov (1975). Die werkswyse in hierdie hoofstuk is soos volg:

- Die opstel van 'n narratiewe model vir die ontleding van 'n spesifieke narratief (storielyn) in *Egoli* (afdeling 5.3.1). Dit word opgevolg deur 'n verslag van gereelde kykers se herroep ("recall" — Livingstone 1990b:70) van hierdie narratief (afdeling 5.3.2);
- 'n sintagmatiese en paradigmadiese ontleding van die narratief (afdeling 5.3.3);
- die identifisering van die vlakke van betekenis met die klem op die ideologiese vlak en stereotipes in die narratief (afdeling 5.3.4);
- *Egoli* as kulturele forum vir verskillende kwessies (5.3.5).

5.3.1 'n Narratiewe model

Sedert die 1960s het narratologie (die studie van narratiewe) een van die vrugbaarste velde in semiologiese navorsing geword (Chatman 1978). 'n Narratiewe ontleding toon aan hoe

strukturele en funksionele elemente (bv elemente in 'n storielyn) mekaar logies opvolg om die verloop van 'n storie aan te dui. Met ander woorde, 'n narratiewe ontleding bespreek en verduidelik die 'bestanddele' van 'n storie. Die onderliggende aanname van 'n narratiewe teksontleding is dat daar 'n logiese patroon in die aard van 'n televisienarratief is en dat hierdie patroon voortspruit uit die kultuur van waar die narratief ontstaan (Fourie 1991:16). Voorts kan 'n narratiewe ontleding ook die onderliggende waardes, ideologieë en mites in die teks blootlê wat deur die karakters in die narratief uitgedra word (White 1987:146).

Televisie het in 'n groot mate die rol van die tradisionele bard (storieverteller) oorgeneem. Daarom is televisieprogramme by uitnemendheid narratologies van aard omdat die meeste programme stories vertel — selfs advertensies, sport, nuus, opvoedkundige en godsdienstige programme (Bouwer 1991:8).

Daar bestaan verskeie skemas vir die ontleding van 'n narratief. Propp (1968) se bydrae verdien vermelding omdat hy baanbrekerswerk gedoen het in die samestelling van 'n narratiewe skema vir die ontleding van volksverhale. Hy het ontdek dat elke storie 'n onderliggende, konstante skematiese struktuur het. Voorts dui Propp (1968) aan dat elke skema uit 'n standaard groep karakters bestaan wat handeling in 'n bepaalde volgorde verrig. Byvoorbeeld, Propp identifiseer sewe handelingsfere waar die volgende *dramatis personae* (karakters) op 'n gereelde basis in sprokies voorkom (die handelingsfeer word in hakies aangedui): die **skurk** (in stryd met die held gewikkel); die **donateur** (verskaf aan die held 'n magiese agent); die **helper** (kom tot die redding van die held in moeilike situasies); die **prinses** (die persoon wat 'in aanvraag' is en wat met die hulp van haar vader die valse held aan die kaak stel); die **tussenganger** (stuur die held op 'n reis, missie of soektog); die **held** (vertrek op 'n soektog, reageer op die eise van die donateur); en die **valse held** (betree die held se sfeer van aksie). So volg al die handeling mekaar op tot al die struikelblokke oorkom is en die held as oorwinnaar uit die stryd tree.⁴¹

⁴¹ Kyk Du Plooy (1986:115); Fiske (1987a:136); en Wigston (1991:82) vir 'n verdere bespreking van Propp (1968) se model.

Propp (1968) se model vir die ontleding van die struktuur van 'n narratiewe teks kan suksesvol toegepas word op verskeie televisiegenres soos advertensies, polisie-, speur- en aksieprogramme.⁴² Hierdie programme het 'n duidelike begin, middel en einde en sekere situasies en karakters kom op 'n gereelde basis voor. Propp (1968) se model kan egter moeilik toegepas word op televisiereekse soos die seep-opera omdat dit, anders as tradisionele narratiewe, 'n oop narratief het. Kortliks kom dit daarop neer dat die intriges in 'n seep-opera nooit 'n finale punt van afsluiting bereik nie. Anders gestel, die seep-opera bied nie 'n finale einde van waar die kyker kan terug kyk op die voltooiende teks nie (Fiske 1987a:144, Pitout 1991:124). Daar is wel modelle wat aangepas kan word om die oop narratief van die seep-operateks te ontleed. In hierdie studie word die narratief van *Egoli* ontleed aan die hand van 'n kombinasie van

- Van Dijk (1987) en Todorov (1975) se klassifikasie van kleiner eenhede waaruit elke fase bestaan; en
- Burke (1970) se narratiewe klassifikasiesisteem wat uit vier fases bestaan.⁴³

Volgens Livingstone (1990b:66, 67) laat die benadering van van Dijk (en Todorov — MP) meer ruimte toe vir die ontleding van ander genres as net volksverhale, omdat dit voorsiening maak vir meer variasie en herhaling. Van Dijk (1987:63) gebruik navorsing oor storiogrammatika om die struktuur van 'n narratief in verband te bring met die wyse waarop dit verstaan word. Sy model dui dus aan hoe mense 'n narratief verstaan en oorvertel. Vervolgens word gekyk na 'n skematiese voorstelling van 'n ontledingsmodel vir die narratiewe struktuur van 'n seep-opera. Die model is afkomstig uit Livingstone (1990b:66, 67) en is gebaseer op die hydraes van Labov (1972); Todorov (1975) en van Dijk (1987).

⁴² Kyk Kozloff (1987:48) se toepassing van Propp se model op advertensies; Wigston (1991:81-83) se toepassing van Propp se model op *Magnum*, *P.I.* en *MacGyver*.

⁴³ Kyk ook die gebruik van Burke (1970) se klassifikasiesisteem deur Chesebro (1987); Livingstone (1990b); Williams (1990).

Tabel 2: 'n Ontledingsmodel vir 'n narratiewe struktuur

Opsomming/aanvang:	Die storie begin met 'n toestand van ekwilibrium of sosiale harmonie. Dit bied agtergrond inligting oor elemente waaruit die verhaal saamgestel is.
Omgewing:	Bekendstelling van omgewing waar gebeure afspeel, die tyd en die deelnemers.
Oriëntasie:	Dui die spesifieke omstandighede aan wat tot komplikasie/disekwilibrium lei.
Komplikasie/disekwilibrium:	Gebeure wat die balans versteur (die sosiale harmonie).
Resolusie/(oplossing):	Dit funksioneer saam met komplikasie/disekwilibrium: 'n handeling word suksesvol/onsuksesvol uitgevoer om die komplikasie/disekwilibrium te herstel.
Evaluasie:	Dit kan tydens enige fase van die narratief plaasvind en voorsien inligting oor die persoonlike menings of emosies van die storieverteller.
Konklusie:	Voorsien inligting oor die relevansie van die verhaal vir die huidige kommunikasiekonteks.

Van Dijk (1987:63) beskou stories as klasse verbandhoudende diskoerssoorte wat 'n oorkoepelende of globale skematiese struktuur vertoon. Hierdie struktuur bestaan uit 'n aantal hiërargies verbandhoudende narratiewe kategorieë (of elemente). Soos in tabel 2 hierbo aangedui word, gebruik van Dijk (1987:63) die kategorieë van Labov (1972) naamlik **Aanvang**, **Omgewing**, **Oriëntasie**, **Komplikasie**, **Oplossing**, **Evaluasie** en **Konklusie**. Die begrippe sosiale harmonie (ekwilibrium), disekwilibrium, herstel van ekwilibrium, is afkomstig uit Todorov (1975) se narratiewe skema.

Soos vroeër genoem, is die bogenoemde kategorieë of elemente hiërargies georden. Byvoorbeeld, **komplikasie** en **resolusie** funksioneer saam as die kernegebeure van die verhaal terwyl **omgewing** die omvang van die gebeure as 'n geheel verbreed. Die **komplikasie** bevat

gewoonlik gebeure wat teenstrydig is met die doelwitte, wense of verwagtinge van die protagonis, storieverteller of ander karakters in die narratief. Tydens die **resolusie** word handeling uitgevoer om die predikament of komplikasie op te los — hetsy suksesvol al dan nie. **Evaluasie** wat op enige tydstip tydens die verhaal kan voorkom, bied inligting oor die persoonlike menings van die storieverteller oor gebeure (die fase kom egter nie in die seep-opernarratief wat ontleed is voor nie — kyk tabel 4). Tydens die **konklusie** word inligting gebied "about the actual relevance of the story for the present communicative or interactional context" (Van Dijk 1987:64).

Van Dijk (1987) toon in sy ontleding van narratiewe oor rassevooroordeel in koerantberigte aan dat hierdie skema die vertelling van kortverhale besonder goed pas. Van Dijk (1987) wys ook daarop dat in sommige stories mag sekere elemente implisiet bly of getransformeer word. Voorts kan die **komplikasie/resolusie** dikwels in dieselfde narratief herhaal word.

Livingstone (1990b:67) waarsku dat probleme kan ontstaan met die toepassing van hierdie model op langer en meer komplekse stories soos die seep-opera. Byvoorbeeld, wanneer **komplikasie/oplossing** dikwels herhaal word, kan dit bloot 'n lys van gebeure word en gaan die strukturele verhoudings tussen hulle verlore. Livingstone (1990b) is van mening dat 'n strukturele of semiologiese benadering hier 'n oplossing kan bied deur byvoorbeeld van Dijk (1987) se laerorde struktuur met Burke (1970) se meer abstrakte skema vir 'n dramatiese narratief aan te vul. Burke (1970:4-5) 'n literêre kritikus, is van mening dat alle menslike dramas deur vier diskrete fases uitgedra word. Burke (1970) stel 'n skema daar wat sleutel-mitiese funksies van die narratief aantoon (kyk die verduideliking van dié funksies net na Burke se model). Die vier fases en hul bygaande vrae is soos volg:⁴⁴

⁴⁴ Die tabel is aangepas uit Cheesbro (1987:22); Livingstone (1990b:68); en Burke (1970:4-5). Die terme besoedeling, skuld, suiwering en verlossing/bevryding word deur Burke (1970) en Cheesbro (1987) gebruik. Livingstone (1990b) gebruik versteuring van ekwilibrium, skuld, herstel en verlossing/bevryding.

Tabel 3: Burke (1970) se dramatiese prosesmodel

Besoedeling/ontwrigtingsfase:	Watter normes word verbreek en hou 'n bedreiging in vir die betrokke sosiale sisteem?
Skuldfase:	Wie of wat word verantwoordelik gehou vir die besoedeling?
Suiwering/herstelfase:	Watter soort handeling word uitgevoer om die besoedeling en skuld te elimineer?
Verlossing/bevrydingsfase:	Watter sosiale sisteem of orde word geskep of herstel as gevolg van die deurloop ("passing through" — Livingstone 1990b:67) van die voorafgaande fases?

Soos hierbo genoem bevat Burke (1970) se model die sleutel mitiese funksies van die narratief. Livingstone (1990b:67-68) verduidelik dit soos volg: Burke se model bring die dramatiese spanning wat deur die disekwilibrium van gebeure in die aanvangsfase geskep word, na vore. Die komplikasie/resolusiepare word gesien as poging om die spanning te verminder deur die normatiewe ekwilibrium te herstel of te herbevestig (kyk tabel 2).

Tydens die **besoedeling/ontwrigtingsfase** word sekere norme van die sosiale orde bedreig en 'n toestand van ondraaglike disekwilibrium ontstaan. Dit word dan gevolg deur die **skuldfase** waar die sosiale probleem uitgelig word en die psigologiese implikasie daarvan — intensie, verantwoordelikheid, blaam — ontwikkel. Hierdie fase, onbelangrik in legendes oor helde waar duidelik tussen goed en kwaad onderskei word, staan sentraal in die seep-opera. Die rede is dat in hierdie genre talle agente (*dramatis personae*) vasgevang word in 'n web van menslike verhoudings en aksies wat moreel kompleks of teenstrydig is. Livingstone (1990b: 68) sê dat dit die **skuldfase** is wat vir kykers interessant en relevant is. Tydens die **suiwering/herstelfase** word gepoog om die bron(ne) wat die **besoedeling/ontwrigting** veroorsaak, te elimineer ten einde die ekwilibrium (sosiale orde) te herstel. Die **verlossingsfase** herlei die gevolge van die persoonlike aksies tydens die **suiweringsfase** terug na die sosiale domein wat ontwig is deur die morele implikasies van die nuwe toestand van ekwilibrium te beklemtoon of te verheerlik.

'n Sikliese proses kom dus voor: die reëls van 'n sosiale sisteem (bv huweliksontrou hou 'n bedreiging in vir die huwelik as sosiale instelling) word verbreek en dit word dan in 'n individuele fenomeen getransformeer (bv skuld en persoonlike verantwoordelikheid). Dan word weer teruggekeer na die sosiale sisteem. Byvoorbeeld, die reëls wat verbreek is, word herstel en dan volg boetedoening. Volgens Livingstone (1990b) ondersoek die mitiese narratief dus daardie gebeure wat 'n bedreiging vir die status quo van 'n sisteem (gemeenskap) inhou. Die gevolg is dan dat die status quo in 'n groter mate waardeer word deur aan te toon hoe morele en sosiale uitdagings wat die ekwilibrium bedreig, oorkom en verhoed kan word. Fiske (1987a:138-139) wys daarop dat Todorov (1975) se narratiewe model ook die sosiale sisteem bo die individu stel. Dieselfde geld vir Burke (1970) se dramatiese model: in die stryd tussen magte (boos/goed) word die sosiale waardes wat die samelewing stabiliseer, beliggaam.

Vervolgens word 'n narratief (storielyn) van *Egoli* ontleed deur Burke (1970) se abstrakte model te projekteer op die laerorde-model van van Dijk (1987) (slegs die elemente **Aanvang**, **Komplikasie** en **Resolusie** in van Dijk se model word in die tabel 4 ingesluit). Die onderhawige narratief is afkomstig uit *Egoli* (uitgesaai gedurende April tot Julie 1995). Hierdie narratief begin met 'n aanvanklike toestand van ekwilibrium waar Niek en Sonet gelukkig getroud is (kyk bylae B vir die uiteensetting van die karakters in *Egoli*). In die onderstaande narratief word gebeure ondersoek wat 'n bedreiging inhou vir 'n stabiele huwelik. Die ontwikkeling van die narratief word in die onderstaande tabel aangedui.

Tabel 4: Analise van *Egolistorielyn*

Ontleding van 'n narratiewe struktuur van 'n <i>Egolistorielyn</i> (Aangepas uit van Dijk 1987:63-64; Burke 1970:4-5 en Livingstone 1990b:69)		
Aanvang/Omgewing/Orientasie		
1	Komplikasie	Kay ontmoet Niek in <i>Egoli</i> . Kay begin met Niek flankeer.
1	Resolusie (o)	Niek voel gelei maar weerstaan Kay.
Besoedeling/ontwrigting: Kay kom tussen Sonet en Niek		
2	Komplikasie	Sonet vermoed daar is 'n ander vrou.

Ontleding van 'n narratiewe struktuur van 'n <i>Egolistorielyn</i> (Aangepas uit van Dijk 1987:63-64; Burke 1970:4-5 en Livingstone 1990b:69)		
3	Komplikasie	Sonet beskuldig Niek van ontrouheid.
2	Resolusie (o)	Niek verseker Sonet van sy liefde
4	Komplikasie	Kay nooi Niek na haar woonstel.
5	Komplikasie	Sonet kry Niek nie by <i>Egoli</i> nie — die ontvangsdame sê hy is by Kay.
6	Komplikasie	Sonet betrap hulle saam in die woonstel.
3	Resolusie (o)	Niek ontken dat daar 'n verhouding is. Sonet glo hom egter nie.
7	Komplikasie	Om Niek terug te wen begin Sonet met 'n vendetta teen Kay. Sonet se vendetta neem verskillende vorms aan. ⁴⁵
4	Resolusie (o)	Niek probeer Sonet (tussen al die wraakpogings) oortuig dat hy nie 'n verhouding met Kay het nie.
5	Resolusie (o)	Sonet stel voor dat sy en Niek met vakansie gaan. Hy kan egter nie as gevolg van sakeverpligtinge.
8	Komplikasie	Sonet reken dit is omdat Niek naby Kay wil wees en beskuldig Niek weer eens van ontrouheid.
9	Komplikasie	Niek verlaat Sonet.
Skuld: Niek beskuldig Kay, Kay beskuldig Sonet, die gemeenskap oorweeg op wie die blaam geplaas moet word.		
10	Komplikasie	Niek verbied Kay om met hom in aanraking te kom.
11	Komplikasie	Kay waarsku Sonet dat sy moet ophou met haar wraakveldtog. Sonet ontken dat sy daarvoor verantwoordelik is.
6	Resolusie (o)	Sonet vra Niek om terug te kom. Hy weier omdat sy onredelik is.
12	Komplikasie	Die <i>Egoli</i> -gemeenskap bespreek die gebeure (veroorsaak deur 7 en 9)
Suiwering/herstel: Lerato waarsku Sonet dat sy te ver gaan; Nora probeer Nick en Sonet by mekaar bring; Chris waarsku Kay.		
13	Komplikasie	Sonet ignoreer Lerato se advies.

⁴⁵ Sonet se vendetta het soos volg verloop: sy laat 'n kastrol met afval op Kay se stoof aanbrand; sy plaas advertensies (met Kay se werksnommer) in 'n koerant waarin Kay mans nooi vir 'n massering. Sonet (onder die voorwendsel dat dit Kay is) nooi 'n groep mans wat onkleedanse doen na *Walco* waar hulle ten aanskoue van die personeel van hulle klere ontslae raak. Sonet reël 'n partytjie by Kay se woonstel vir 'n groep motorfietryers (*Hell's Angels*). Sonet versnipper Kay se klere en laat dit by *Walco* aflewer. Sonet huur iemand om haar (Sonet) aan te rand - sy vertel Niek en Chris dit is Kay wat haar wil vermoor; sy deel Chris ook mee dat Kay op hom verlief is.

Ontleding van 'n narratiewe struktuur van 'n <i>Egolistorielyn</i> (Aangepas uit van Dijk 1987:63-64; Burke 1970:4-5 en Livingstone 1990b:69)		
14	Komplikasie	Sonet sien Kay en Niek saam in <i>Egoli</i> . Dit lei tot ...
15	Komplikasie	... finale konfrontasie tussen Kay en Sonet. Hulle rand mekaar fisies aan.
16	Komplikasie	Sonet is ernstig beseer en moet gehospitaliseer word.
17	Komplikasie	Niek dink Sonet het te ver gegaan met haart vendetta teen Kay en dat sy verdien het wat sy gekry het.
7	Resolusie	Chris wil hê Kay moet bedank.
8	Resolusie	Niek besoek Sonet in die hospitaal.
Verlossing/bevryding: Niek vergewe Sonet. Die gemeenskap blameer Kay. Die huwelik word herstel. Kay verlaat die gemeenskap.		
9	Resolusie	Niek vertel Sonet dat hy lief is vir haar — hulle huwelik word herstel.
10	Resolusie	Sonet vra Niek on verskoning (sy neem die blaam vir haar wantroue).
11	Resolusie	Kay word na Bloemfontein gestuur. (Sy neem die blaam vir die komplikasies.)
12	Resolusie	Niek en Sonet vertrek met vakansie.
Let wel: (o) dui 'n onsuksesvolle resolusie aan.		

5.3.2 Kykers se herroep van die narratief

Deur die struktuur van die narratief te ontleed, word 'n idee gegee van hoe so 'n narratief vertolk kan word. Voorts voorsien 'n analise van die narratief nie slegs 'n model vir die struktuering van kykers se herroep van die narratief nie maar laat ook ruimte om kykers se weergawes van die narratief te vergelyk. Daar kan aanvaar word dat kykers van *Egoli* se herroep noodwendig onvolledig sal wees (veral die aanvang van die narratief) omdat hierdie storielyn oor maande gestrek het. Saam met hierdie narratief was daar ook ander storielyne wat in hierdie tyd afgespeel het (kyk afdeling 2.4).

Om die kykers se interpretasie van die bostaande narratief vas te stel, is 'n **loodsstudie** uitgevoer. In die week wat die verlossing/bevryding plaasgevind het (10 tot 14 Julie 1995)

is **drie** vroue (hierna genoem deelnemers) gevra om die Kay/Sonetstorielyn soos uiteengesit in tabel 4, te herroep. Die deelnemers moes neerskryf (skriftelik verslag doen) hoe hulle die verloop van dié storielyn onthou. (Kyk bylae D vir die kykers se herroep.) Tydens die groeponderhoude met verskillende kultuurgroepe in Oktober 1995 is 'n vraag ook oor die Sonet/Kaystorielyn ingesluit om 'n groter verskeidenheid interpretasies van dié storielyn te kry (Kyk bylae F; bylae H en hoofstukke 6 en 7). Eerstens word verslag gedoen oor die **loodsstudie** gedurende die week 10 tot 14 Julie 1995 (kyk bylae D).

Al drie deelnemers het onthou dat dit Kay was wat Niek probeer verlei het. Een kyker kon egter nie onthou hoe dit presies gebeur het nie. Hulle kon sommige van die komplikasies herroep, maar nie noodwendig in dieselfde volgorde nie. Dit is veral Sonet se vendetta (komplikasie 7 - kyk tabel 4) wat kykers verskillend herroep het. Sonet se pogings om wraak te neem, het tussen resolusies 3, 4, 5 en 6 plaasgevind. Een kyker herroep eers sommige van die wraakpogings (komplikasie 7) en dan vertel sy van enkele van die resolusies. 'n Ander kyker weer herroep komplikasies 9, 10 en 11. Dan verwys sy na die komplikasies wat deur Sonet se vendetta veroorsaak is. Omdat hierdie storielyn baie kompleks is kon kykers byvoorbeeld nie al die wraakpogings onthou nie en ook nie in korrekte volgorde nie. Byvoorbeeld, een kyker sê: "Ek is nie seker van die volgorde van Sonet se pogings om wraak te neem nie ... ek dink ek het ('n) episode gemis" (bylae D).

Die elemente van Burke (1970) se model kan egter in die deelnemers se herroep van die narratief erken word: al drie is bewus dat Kay 'n bedreiging inhou vir Niek en Sonet se huwelik (die **besoedeling/ontwrigtingfase**). Byvoorbeeld, in die inleiding skryf die deelnemers soos volg: "Kay 'n opperste flerrie, het by Niek begin aanlê"; "Toe Kay die dag in *Egoli* so vir Niek kyk toe weet ek daar kom moeilikheid"; "Toe Niek die ketting om haar nek hang, het sy sy hand gestreel. 'n Mens het net geweet sy wil 'n ding met hom begin". Die voorafgaande oorvleuel met die **skuldfase** naamlik dat dit Kay is wat vir die besoedeling verantwoordelik is. Die **suiwering /herstelfase** word deur een deelnemer genoem: "Lerato waarsku ... Sonet dat sy nou moet ophou".

Soos in Livingstone (1990b:70) se geval lyk dit ook of dit die **besoedeling/ontwrigtings-** en **verlossing/bevrydingsfases** is wat vir kykers baie opwindend is — waarskynlik omdat dit die

mees dramatiese is. Al drie deelnemers noem die kere wat Kay vir Niek probeer verlei het (hulle verdraai selfs die storie deur te sê dat Sonet vir Kay en Niek in 'n omhelsing betrap het). Dit lyk ook of die konfrontasie tussen Kay en Sonet vir hulle 'n hoogtepunt was. Een kyker noem egter dat Sonet te ver gegaan het en dat selfs Niek so dink. Die **verlossing/bevrydingsfase**, waar Niek en Sonet versoen raak, word ook deur al drie deelnemers genoem. Die voorafgaande dui op die nut van Burke (1970) se model "in providing a higher-order scheme for that of van Dijk and also the psychological reality of this scheme for organising the build-up and dissipation of dramatic tension" (Livingstone 1990b:70). Die rol wat tussengangers speel (karakters wat praat oor die liefdesdriehoek en dié wat probeer om die orde te herstel) word in 'n groot mate deur kykers geïgnoreer. Volgens Radway (1987:57) kan die weiering om sulke elemente te erken, toegeskryf word aan "a deep-seated need to see an ideal relationship worked out between a man and a woman". En kykers moet in spanning wag om te sien of dit gaan gebeur — veral nadat Niek besluit om Sonet te verlaat. Die spanning word verder verhoog wanneer Niek aan Nora sê dat dit verby is met sy en Sonet se huwelik.

Uit die herroep van die narratief is dit ook duidelik dat kykers die gebeure in hierdie storielyn verskillend interpreteer. Een kyker voel dat Sonet te ver gegaan het en dat sy in 'n mate verdien het wat sy gekry het. Twee van die kykers raak egter so betrokke dat hulle nie 'n kritiese afstand kan handhaaf tussen die verbeelde werklikheid in die storie en die empiriese werklikheid nie. Byvoorbeeld, een kyker gee te kenne dat ook sy (die kyker) Kay fisies sou aanrand. Die ander kyker bring dit weer met haar eie omstandighede in verband: "Omdat my huwelik deur 'n ander vrou vernietig is, het ek my verlustig in alles wat Sonet aan Kay gedoen het".

Soos vroeër genoem, is 'n vraag oor die Sonet/Kaystorielyn in die monitorgids (bylae F) vir die groeponderhoude ingesluit. Aan die deelnemers is gevra of hulle nog die Kay/Sonet-storielyn onthou; aan wie se kant hulle was tydens die vendetta; en of hulle teen die einde van

die storielyn enige simpatie met Kay gehad het.⁴⁶ Vervolgens enkele uittreksels uit die groeponderhoude (kyk bylae F):

Groep 1: I could not take that b-i-t-c-h (dit is Kay) ... No, we do not think she went to far ... no, no. She should have gone further ... I was like a referee that night ... me too ... (Laughter.) I enjoyed that part where she got a stripper ... (laughter) ... that was the best part. (Bruinvroue.)

Groep 2: Ja sy [Sonet] het 'n bietjie te ver gegaan ... nee, dit is haar karakter. Nee ... ek het verwag dat sy tot die uiterste sal gaan want sy [Sonet] is nou net daardie karakter ... sy sal tot die uiterste gaan... Ek het haar [Kay] nogal jammer gekry to Nenna haar jammer gekry het. Nenna kry almal jammer, "shame". (Bruinvroue.)

Groep 4: Nee, Niek was onskuldig ... Nee ek was aan Kay se kant. Onthou Niek het haar gesoen ... ek sal sê dat hy toegelaat het dat Kay so met hom aangaan ... dis net 'n man ... sy [Kay] het hom in so 'n situasie geplaas, so oordonder ... hy wou haar nie soen nie, sy het hom gedwing ... jy kan nie iemand dwing nie ... hy kon haar [Kay] weggestamp het en gesê het "nee Kay" ... hy [Niek] is net so skudig soos Kay. (Witvroue.)

Groep 5: ... aan Kay se kant. Sonet het haar net gehap(!) en sy [Kay] kon niks daaraan doen nie, tot dit op 'n bakleiery uitgeloop het ... Sonet het te ver gegaan in haar wraakpogings ... Kyk, Kay het darem die eerste paar insidente van die weerwraak goed verdien ... sy was darem nou werklik 'n slang ... maar sy het te ver gegaan ... sy [Kay] het baie groot daaruit gestap. Sy het om verskoning gaan vra... Sy het baie verloor, sy het Chris verloor. (Witvroue.)

⁴⁶ Hierdie vrae is gebaseer op die antwoorde van die deelnemers in die loodstudie (wat uit drie deelnemers bestaan het). Die navorser van hierdie studie het gevoel dat daar nie van die deelnemers aan die groeponderhoude verwag kan word om die storielyn as 'n geheel te herroep nie — daar het immers drie maande verloop tussen die einde van die storielyn (Julie 1995) en die groeponderhoude (Oktober 1995).

Hierdie uittreksels illustreer hoe deelnemers in groepverband onderhandel om betekenis uit 'n teks te neem. Ook wil dit voorkom of groepdruk nie 'n noemenswaardige invloed op die deelnemers se interpretasie gehad het nie: hulle huiwer nie om binne groepsverband van mekaar te verskil en hul eie menings uit te spreek nie. 'n Interessante bevinding is dat nie al die deelnemers aan Sonet se kant was nie. Byvoorbeeld, 'n deelnemer van groep 2 gee Niek die skuld vir die besoedeling (kyk tabel 4). 'n Deelnemer in groep 5 weer was aan Kay se kant. Dit is hierdie abberante interpretasies wat daarop dui dat kykers inderdaad aktief met televisieboodskappe omgaan. Daarom kan daar nie sprake wees van eenvormige interpretasies nie.

'n Verdere interessante bevinding uit die sitasies hierbo is dat van die deelnemers van groep 5 Kay se weerloosheid wat Chris betref, raak gesien het (kyk afdeling 2.5 vir 'n bespreking van die wyse waarop Franz Marx dieselfde karakter as 'n protagonis in die een storielyn uitbeeld en in 'n ander storielyn as 'n antagonis). Voorts blyk uit die resultate hierbo dat sommige van die deelnemers, soos lede van die seep-operagemeenskap in *Egoli* (kyk tabel 4), bereid is om Kay te vergewe omdat sy om verskoning gevra het (dus Kay se boetedoening tydens die suiweringsfase). Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat die bevindings van die loodsstudie goed ondersteun word deur die resultate van die groeponderhoude. Laasgenoemde word in hoofstukke 6 en 7 in meer detail bespreek.

5.3.3 Sintagmatiese en paradigmatische analise van die narratief

'n Ander aspek van die ontleding van die narratief gaan om keusepunte, of die sintagmatiese, opeenvolgende struktuur van die teks. Daar moet egter op gelet word dat 'n narratief op verskillende vlakke funksioneer. Daarom is dit nie voldoende om byvoorbeeld net na die verloop van die verhaal — die sintagmatiese rangskikking van elemente — te kyk nie. 'n Verhaal kan eers begryp word wanneer die horisontale verloop van gebeure geprojekteer word op 'n vertikale as (die paradigmatische) wat die liniêre betekenis aanvul en verdiep (Du Plooy 1986:153).

Barthes (1977) sluit by die voorafgaande bespreking aan wanneer hy daarop wys dat 'n narratief saamgestel is uit 'n reeks keusepunte met 'n paradigma of stel alternatiewe

moontlikhede waaruit gekies kan word by elke punt. Daar is dus twee bronne van variasie in 'n narratiewe struktuur "... the selection made from a fixed set at any one point in time, and the order in which these selections are strung together over time" (Livingstone 1990b:73). In sy boek *S/Z* (1975:209) verduidelik Barthes die wyse waarop narratiewe werk: 'n narratief bestaan uit 'n aantal "teasers" en vrae wat die leser deur die teks laat beweeg in 'n poging om antwoorde te vind. Die leser se betrokkenheid word dus behou in sy of haar soeke na antwoorde, dus 'n soeke na resolusies (oplossings). Teen die einde, en na baie vertraginge, verwarrings en skynoplossings (of foefies) breek die finale resoluë aan waartydens enigmas en probleme onderskeidelik verklaar en opgelos word.

Die naasmekaarstelling van twee of meer intriges ("plots") in 'n episode bied aan die kyker die geleentheid om 'n paradigmatische verband tussen hulle te maak. Byvoorbeeld, op die skerm sien die kyker slegs die sintagmatiese verbindings of keusepunte (die verskillende plots en verbandhoudende tonele) en daarom moet die paradigmatische verbindings deur kykers self ingevul word. As gevolg van die paradigmatische kompleksiteit van die verhoudings tussen karakters "the viewer is left to imagine what sort of, if any, other connection they might have" (Allen 1987a:86). Byvoorbeeld, die kykers sien dat Niek Sonet verlaat. Die vraag is, gaan hy 'n verhouding met Kay begin? Die sintagmatiese naasmekaarstelling van tonele skep dus die geleentheid vir kykers om aktief betrokke te raak omdat hulle in hul verbeelding sekere verbintenisse (uit die paradigmatische dimensie) moet maak wat nie op die skerm sigbaar is nie.

Volgens Livingstone (1990b:73) is die volgorde van gebeure baie belangrik. Sy sê dit moet op so 'n wyse gerangskik word dat die narratief spanning by die kyker skep wat tydens die besoedeling-, skuld- en suiweringsfases ontstaan. Die spanning word ontlont tydens die bevrydingsfase. By elke keusepunt (gaping in die teks) word spanning geskep deur onderbrekings en die moontlikheid dat onderbrekings kan plaasvind. Byvoorbeeld, in een toneel gesels Kay en Niek in *Egoli*. Kay vertel Niek dat Sonet veroorsaak het dat die enigste man wat sy (Kay) ooit liefgehad het, haar nou verwerp. Net toe Niek simpatiek aan Kay se hand vat, verskyn Sonet by die deur en eindig die toneel met 'n nabyskoot van Sonet se geskokte gesig. Omdat die narratief om geheimhouding en misinterpretasies draai, skep elke onderbreking (of die moontlikheid daarvan) belangrike punte vir spanning en keuses. En elke keer as Niek en Kay saam is (hoe onskuldig ookal), bestaan die moontlikheid dat hulle

onderbreek kan word en dat hulle 'saamwees' tot gevolgtrekkings of misinterpretasies sal lei. Een deelnemer sê, na aanleiding van die bogenoemde toneel, dat Sonet vir Kay en Niek in 'n omhelsing aangetref het (wat natuurlik nie waar is nie, hy het slegs aan haar hand geraak — kyk bylae D). Hoewel dit 'n geval van wensdenkery mag wees, kan dit ook dui op kykers se behoefte aan narratiewe sluiting as gevolg van die voordurende koggelry ("teasing" — Livingstone 1990b:73) van die teks (sal Niek die versoeking kan weerstaan/of sal hy nie?)

5.3.4 Vlakke van betekenis

'n Verdere semiotiese aspek in die ontleding van die narratief is die wyse waarop narratiewe progressie deur middel van die verskillende vlakke van betekenis oorgedra word (Livingstone 1990b:74). Byvoorbeeld, hoe gebeur dit dat Kay wat verlief op Chris is (en dit vir hom geheim hou) ontpop in 'n verleidster en watter effek het dit op Niek en Sonet se huwelik? Die eerste vraag dui op die vlakke van betekenis terwyl die tweede vraag die idee van binêre opposisies beliggaam waar deur transformasies plaasvind. Die voorafgaande kan soos volg verduidelik word: voor die aanvang van die bogenoemde narratief is Kay die persoonlike assistent van Chris Edwards. Sy regeer die personeel met 'n ysterhand. Sy is baie bekwaam en haar werk is vir haar die hoogste prioriteit. Maar toe sy Niek die eerste keer in *Egoli* ontmoet, begin sy haar flikkers vir hom gooi — haar houding en liggaamstaal (wanneer Niek 'n hanger om haar nek sit) dui daarop dat sy in hom belangstel. Hierdie verandering op denotatiewe vlak dra 'n nuwe, konnotatiewe betekenis van seksualiteit en beskikbaarheid oor, aldus Livingstone (1990b). Op 'n ideologiese vlak word die verandering in Kay gesien in terme van seksualiteit en moraliteit. Dit is dan ook gewoonlik die antoganis (Kay) wat immoreel is en sy word in opposisie geplaas teenoor die onskuldige slagoffer (Sonet) wat hoë morele standaarde het. Dit bied aan kykers die geleentheid (al is dit net tydelik) om Sonet te bejammer of te kritiseer (kyk afdeling 5.3.2 vir 'n voorbeeld).

Voorts weet kykers ook dat Niek 'n slagoffer is: op die skerm sien hulle dat Niek weerstand bied teen Kay (daar was nooit 'n seksuele verhouding tussen hulle nie). Soos in tabel 4 aangetoon word, seëvier konserwatiewe waardes teen die einde van die narratief. Die ekwilibrium van 'n stabiele huwelik word herstel deur die transformasie van Sonet: deur 'n meer volwasse Sonet daar te stel word seksualiteit vervang. Kykers kry weer eens die

geleentheid om die meer volwasse Sonet te bewonder (sy kry 'n nuwe perspektief op gebeure en begin twyfel of haar vendetta teen Kay die moeite werd was). Sonet word as volwasse gesien teenoor Kay wat onvolwasse, gemeen en harteloos is (Kay het net vir die pret op Niek jag gemaak soos sy self aan Niek erken het). Niek se besluit om terug te keer na Sonet word dus geregverdig. Livingstone (1990b) sê dat die narratiewe se rigting, transformasies en spanninge verkry word deur die manipulasie van sleutel-tematiese opposisies wat op so 'n wyse gekodeer word dat die denotatiewe met die konnotatiewe en ideologiese vlakke verbind word. Die gehoor moet vaardig wees (hulle moet bekend wees met narratiewe en genrekonvensies van die seep-opera) om hierdie transformasies en assosiasies te interpreteer.

Die ideologiese vlak bestaan ook uit sosiale mites. In die verband word gekyk na Barthes (1973) se beskouing van mites. Hervey (1982:139) sê dat vir Barthes "a 'myth' is not a mere belief, but the embodiment of a belief in a form that subtly hints at its ideological content through its signification". Mites moet nie as valshede (of onwaarhede) in die konvensionele sin van die woord beskou word nie maar moet eerder gesien word as kultuurgebaseerde betekenis wat op die vlak van geloof funksioneer (Roelofse 1982:86, 87).

Fourie (1991:13) sluit by die voorafgaande interpretasie van Barthes (1973) se mites aan wanneer hy daarop wys dat vir Barthes is mites sosiaal gekonstrueerde werklikhede of kulturele konnotasie met 'n onderliggende ideologiese betekenis wat daarop gemik is om die status quo in 'n samelewing te handhaaf.

Mites word deur middel van stereotipes gekommunikeer want, sê Hervey (1982:143), een van die belangrikste funksies van mites is om mense, groepe of klasse in 'n samelewing te stereotipeer. Byvoorbeeld, om die mite te handhaaf dat die huwelik 'n behoudende instelling in die samelewing is, verkondig die media spesifieke stereotype-idees oor die huwelik. In die bogenoemde narratiewe 'oorleef' Niek en Sonet se huwelik die ontwrigting wat deur Kay veroorsaak is. Die status quo word dus gehandhaaf. Die antagonis in hierdie liefdesdriehoek is ook 'n stereotipe. Haar uiterlike voorkoms ondersteun dié stereotipe (rooi hare, wulpsse liggaam en die wyse waarop sy met Niek flankeer). Dit is egter 'n mite dat die 'ander vrou' noodwendig soos Kay lyk en soos sy optree: in die werklike lewe is die 'ander vrou' dikwels

'n gewone vrou met behoeftes. Niek as persoon in die liefdesdriehoek, is ook 'n stereotipe met 'n onderliggende mitiese betekenis: hy word as 'n ideëeltipe daargestel — 'n man wat weerstand kan bied teen die attenties van 'n aantreklike vrou. Volgens Breen en Corcoran (1982:127-138) is 'n funksie van mites om rolmodelle vir die samelewing as 'n geheel daar te stel. Niek word in 'n argetipe getransformeer om 'n rolmodel vir nabootsing te voorsien.

Die ideologie onderliggend aan hierdie narratief is dat die goeie die bose oorwin en dat die huwelik, as 'n behoudende sosiale instelling, krisisse kan oorleef. Hierdie mite ('n sosiaal-gekonstrueerde waarheid) word dan in *Egoli* versterk. Voorts kan aangevoer word dat kykers wil sien dat 'n verhouding 'n gelukkige einde moet hê. Uit die herroep van die narratief (kyk bylae D) lyk dit of al drie die deelnemers groot genot daaruit geput het dat Niek en Sonet se huwelik herstel is. Soos vroeër genoem, is daar 'n onderliggende behoefte by vroue aan 'n ideale, romantiese verhouding tussen 'n man en 'n vrou (kyk afdeling 5.3.2) en dit ten spyte van die feit dat Suid-Afrika een van die hoogste egskeidingsyfers in die wêreld het. Die seep-opera is inderdaad 'n droomwêreld waarin mense tydelik kan ontvlug van die eise van die werklike lewe.

Die media kan ook nuwe mites en stereotipes skep. Soos in hoofstuk 3 aangedui, word bruin en swart karakters as positiewe stereotipes uitgebeeld. Lerato, is 'n ware steunpilaar en staan vir geregtigheid. Sy is 'n vriendin van Sonet, maar wanneer Sonet se vendetta teen Kay te ver gaan, vermaan Lerato haar. 'n Verdere voorbeeld, Elsa die stereotipe van Afrikaanse konserwatisme, verander oor die loop van tyd haar rassistiese houding. Sy en Tseko word vennote in die verspreiding van kospakkies; Elsa noem Lerato haar vriendin. Voorts leer Elsa ook 'n swart taal. Dus word 'n nuwe stereotipe met 'n onderliggende ideologie geskep: in die veranderende Suid-Afrika is dit polities, sosiaal en kultureel korrek om oor kleurgrense heen met mekaar kontak te maak en in harmonie saam te leef. In *Egoli* word so 'n interaksie as onproblematis uitgebeeld. Indien die karakters nie binne hierdie parameters optree van wat van mense in die nuwe Suid-Afrika verwag word nie, word dit 'n bedreiging vir die mite oor die rol van goeie betrekkinge tussen kultuurgroepe. Om sulke konfrontasies te vermy "people conform to and meet the requirements of a specific social image and expectation" (Fourie 1991:13). Soos vroeër in hierdie paragraaf genoem, stel Elsa in *Egoli* (kyk bylae B) 'n navolgingswaardige voorbeeld deur die transformasie wat sy ondergaan het. En kykers

ervaar dit ook so. Byvoorbeeld, een kyker in groep 4 sê "... en daardie houding van ... Elsa wat skielik verander het om met die swartes saam te werk. Sy was mos eers teen hulle. Sy het amper die stuipe gekry. Sy werk nou saam met hulle ... nou werk sy en Tseko lekker saam" (kyk bylae H).

5.3.5 *Egoli* as 'n kulturele forum vir morele kwessies

Die oop aard van die teks kan deur middel van verskillende strukturele aspekte van die teks ondersoek word naamlik kulturele forum en veelvoudige perspektiewe (Livingstone 1990b). Kortliks kom dit daarom neer dat *Egoli* as 'n teks vir veelvoudige interpretasies voorsiening maak omdat dit as 'n forum dien waar

- 'n verskeidenheid morele en/of kulturele standpunte oor 'n saak aangebied word; en
- die die seep-opera as kulturele forum die geleentheid bied om teenstrydighede te oorbrug (Newcomb & Hirsch 1987).

Radway (1984:49-73) se resepsiestudie is 'n goeie voorbeeld van die oorbrugging van teenstrydighede. Haar studie gaan oor die wyse waarop 'n groep vroue 'n liefdesroman interpreteer. Sy het eerstens die narratiewe struktuur van die ideale romanse ontleed. Tipies van die roman ontstaan spanning tussen die held en heldin in die aanvangsfase. Die spanning word verder verhoog deur 'n reeks misverstande wat verhoed dat die held en heldin by mekaar uitkom. Die spanning word tydens die bevrydingsfase getransformeer en word misverstande en wantroue uit die weggeruim sodat versoening kan plaasvind. Voorts word onsekerhede en die identiteitskrisis wat die heldin aan die begin ervaar het, met die hulp van die held opgelos. Volgens Radway (1984) voorsien die einde aan vroue 'n ensiklopedie van hoe om mans se gedrag beter te verstaan. Dit wil sê, vroue kan manlike gedrag dan herinterpreteer op so 'n manier dat vertwyfeling en spanning geëlimineer word. Op die wyse word die paartjie toegelaat om liefde en teerheid aan mekaar te betoon wat vir albei bevredigend is.⁴⁷

⁴⁷

Kyk ook Thompson (1990:307-313) en Pitout (1989:140-149) se bespreking van Radway se studie.

Die transformering van Sonet se onsekerheid oor Niek se gevoelens word in tabel 4 aangetoon. In aansluiting by Malan (1994:18) kan aanvaar word dat "die geloof in die bedagsaamheid van mans" herstel word wanneer Niek (a) Kay se pogings om hom te verlei, weerstaan; en (b) Sonet vergewe vir haar wantroue in hom. Op die wyse bied die seep-operas retoriese, normatiewe en alledaagse oplossings vir kwessies wat 'n bedreiging vir individue en/of die gemeenskap inhou. Livingstone (1988a) het in haar navorsing gevind dat kykers die oplossing van sosiale en morele probleme in seep-operas as relevant en realisties ervaar. Hierdie aspek word in hoofstuk 7 verder toegelig.

5.4 SAMEVATTING

In die hoofstuk is die model wat Livingstone (1990b) gebruik het vir die ontleding van 'n narratief in 'n seep-opera, op 'n storielyn in *Egoli* toegepas. Die storielyn wat ontleed is, is die klassieke liefdesdriehoek wat ditself leen tot die toepassing van onderskeidelik Burke (1970) en van Dijk (1987) se modelle. Voorts is vroulike deelnemers se weergawe van die storielyn gerapporteer. 'n Tekortkoming van hierdie studie is dat daar van die deelnemers verwag is om gebeure wat oor maande gestrek het, te herroep. Aangesien daar ook nog ander storielyne tussen die onderhawige storielyn afgespeel het, is dit moontlik te veel van kykers gevra om 'n getroue weergawe te gee van al die komplikasies en resolusies in die betrokke storielyn. Die ideaal sou wees om wanneer 'n nuwe storielyn begin, deelnemers te vra om die gebeure weekliks neer te skryf soos die storielyn oor maande ontvou.

Ten spyte van van hierdie tekortkoming kon aangedui word dat kykers die besoedeling/ontwrigtings- en verlossing/bevrydingsfase opwindend vind. Dit wil voorkom asof daar by kykers 'n behoefte is om te sien dat geregtigheid moet geskied en dat 'n storie 'n gelukkige einde moet hê. Daar is dus 'n behoefte aan narratiewe sluiting ten spyte van die oop aard van die seep-operateks.

Die voorafgaande laat die vraag ontstaan of 'n seepoperateks werklik so 'oop' is as wat algemeen aanvaar word. In die storielyn wat in hierdie hoofstuk bespreek is, is aangedui dat dit 'n begin, middel en einde het. Die verskil egter tussen die seep-opera en ander genres (bv

sitkoms) is dat 'n storielyn in sepies oor maande strek voordat 'n klimaks en oplossing bereik word. Waarskynlik is dit hierdie 'vertraagde bevrediging' wat kykers voor die televisiestel vasgenael hou. 'n Ander interessante aspek is dat hoewel die storielyn geëindig het met 'n versoening tussen die twee protagoniste, is die rol van die antagonis ambivalent: in hoofstuk 2 is aangetoon dat Frans Marx (bylae A) vir Kay in die een storielyn as 'n antagonis uitbeeld en 'n ander storielyn as 'n protagonis. Kay is byvoorbeeld weerloos wanneer dit gaan om haar gevoelens vir Chris Edwards. Deur haar na 'n ander gemeenskap te verplaas (sy word dus nie permanent uit die reeks verwyder nie) word die moontlikheid geskep dat sy weer deel van toekomstige storielyne kan word.⁴⁸ Dit is waarskynlik hierdie rede wat meebring dat die narratiewe van seep-operas meer oop is as ander televisiegenres. In hoofstuk 6 word deur middel van groeponderhoude in meer detail ondersoek ingestel na deelnemers van verskillende kultuurgroepe se belewenis en interpretasie van verskillende boodskappe in *Egoli*.

⁴⁸ Franz Marx se metode het goed gewerk. Byvoorbeeld een van die deelnemers (DR) in groep 5 (kyk bylae H) sê: "Maar Kay moet iewers terugkom. Kay moet weer in 'n flitsie terugkom".

HOOFSTUK 6

DIE NAVORSINGSONTWERP VAN DIE EMPIRIESE GEHOORSTUDIE

6.1 INLEIDING

Hierdie hoofstuk gaan oor 'n empiriese ondersoek van die derde komponent van die kommunikasieproses, naamlik die gehoor (of die ontvangers). Die primêre doel is om aan te toon hoe empiriese data ingesamel word van verskillende kultuurgroepe (bruin, wit en swart) se interpretasie van *Egoli*. Soos in afdeling 4.3 aangetoon word, is die bestudering van die gehoorkomponent se belewenis van mediaboodskappe van kardinale belang in resepsienavorsing.

Die werkswyse wat in hierdie hoofstuk gevolg word, is soos volg: eerstens, enkele aantekeninge oor die konseptualisering van twee van die sentrale begrippe in

resepsienavorsing, naamlik die aktiewe ontvanger en die sosio-kulturele konteks van televisiekyk. Aannames van hierdie studie is dat

- kykers inderdaad aktief betrokke is by die interpretasie van boodskappe in *Egoli*;
- die aard van betrokkenheid en die interpretasie van boodskappe tussen kykers in die algemeen en tussen verskillende kultuurgroepe verskil; en
- die sosiale konteks waarbinne betekenis geskep word, nie net tot die gesin beperk is nie maar dat 'n 'seep-operakultuur' ook by die werkplek geskep word.

Tweedens word die navorsingsontwerp van hierdie studie aan die orde gestel. Dit sluit 'n bespreking in van die data-insamelingsmetode (die groeponderhoud); die samestelling van die groepe; die prosedure wat gevolg word met die insameling van die data en die koderingstelsel vir die analise van die transkripsies van die groeponderhoude.

6.2 DIE AKTIEWE GEHOOR EN SOSIO-KULTURELE KONTEKS VAN TELEVISIEKYK

'n Sentrale aanname van resepsieteorie (ook genoem interpretasieteorie — kyk afdeling 4.2) is dat kykers (ook lesers en luisteraars)⁴⁹ aktief betekenis skep tydens hul interaksie met mediaboodskappe.

6.2.1 Die aktiewe ontvanger

Die aanname van 'n 'aktiewe kyker van mediaboodskappe' het sy oorsprong in die gebruike- en bevredigingsbenadering wat van die standpunt uitgaan dat individuele kykers oor die vermoë beskik om boodskappe aktief te gebruik ten einde bepaalde behoeftes te bevredig.⁵⁰ In die 1980s is daar egter weggebreek van die individualistiese konseptualisering van die

⁴⁹ In die res van die hoofstuk word na 'kykers' of 'gehoor' verwys omdat dit in hierdie studie gaan om die wyse waarop kykers met televisieprogramme en spesifiek *Egoli* omgaan.

⁵⁰ Kyk Rosengren et al. (1985) en Pitout (1989) vir 'n bespreking van die ontstaan van die gebruike- en bevredigingsbenadering en die basiese aannames wat in 1974 geformuleer is.

'aktiewe ontvanger' en in die plek daarvan word 'n kyker gestel wat televisieboodskappe interpreteer teen die agtergrond van die vertolkende gemeenskap waaraan hy of sy behoort (Ang 1991:99). Die sosiale en kulturele konteks speel dus 'n belangrike rol in die interpretasie van mediaboodskappe (kyk die bespreking van die sosio-kulturele konteks by afdeling 6.2.2).

Die term 'aktiewe ontvanger' maak tans 'n integrale deel van die woordeskat van mediastudies uit (Roscoe et al. 1995:88). Hoewel dié begrip dus dikwels gebruik word, word dit egter minder dikwels gedefinieer (Livingstone 1990b:36). Volgens Roscoe et al. (1995:88) kan 'aktiewe kykers' soos volg omskryf word: kykers is aktief betrokke by televisie wanneer hulle byvoorbeeld televisie-uitbeeldings met hul bestaande verwysingsraamwerke vergelyk. Hulle kan dus met 'n boodskap saamstem, dit afkeur, of dit bevraagteken⁵¹. Dit is tydens hierdie onderhandelingsproses dat kykers boodskappe aktief binne die raamwerk van hul sosiale en kulturele agtergrond interpreteer. Die kyker wat aktief met die inhoud van televisie 'onderhandel', is dus veel meer as net die blote uitoefening van 'n keuse in terme van die gebruik van televisie (Moore 1993:58-62). Soos hierbo genoem vind die interpretasie van boodskappe binne sosio-kulturele kontekste plaas.

6.2.2 Die sosio-kulturele konteks van televisiekyk

In afdeling 4.3.2 is verwys na gehoorstudies in Seiter et al. (1991). In dié studies is gepoog om vas te stel watter betekenis gehore uit hul betrokkenheid met televisie neem, binne die konteks van hul alledaagse (sosiale) lewe. Om egter televisie binne hierdie konteks te bestudeer lewer spesifieke probleme op: televisiekyk is 'n private, intieme aangeleentheid wat binne 'n gesinsopset plaasvind. Hoe kan die wyse waarop mense oor televisie praat, bestudeer word? Die mees 'natuurlike' beginpunt vir mediastudies is waarskynlik die gesin, omdat kykers hoofsaaklik tuis televisie kyk. Navorsing wat gedoen is oor televisiekyk binne die sfeer van die gesin het dan ook inderdaad belangrike resultate opgelewer oor die rol wat televisie speel in die organisering van gesinsaktiwiteite (Lull 1980, 1990; Morley 1986).

⁵¹ Kyk afdeling 4.3.1 vir 'n bespreking van die verskillende 'leesposisies'.

Wat is die situasie egter wanneer navorsers geïnteresseerd is "in the *process* by which viewers negotiate and make sense of television presentations, and the readings they produce" (Roscoe et al. 1995:90). Kan hierdie onderhandelingsproses net in 'n gesinsopset bestudeer word? Volgens Roscoe et al. (1995) is die antwoord 'nee'. Die outeurs gaan van die standpunt uit dat kykers se interpretasies gedeeltelik deur hul 'sosiale groeplidmaatskappe'⁵² beïnvloed word. In so 'n geval kan dan geargumenteer word dat kykers "will draw on knowledges as informed by various social positionings, whether in a family setting or a university campus (or workplace — eie byvoeging)" (Roscoe et al. 1995:90).

Daar word akkoord gegaan met Roscoe et al. (1995) se argument dat daar nie werklik gronde is om een kykkonteks bo 'n ander te stel nie. Dit is wel so dat die onmiddellike sosiale konteks die wyse sal beïnvloed waarop besprekings verloop en watter aspekte van 'n program bespreek word. Indien egter aanvaar word dat interpretasie ook 'n sosiale proses is, behoort die konteks nie die patrone van die proses van interpretasie te affekteer nie. Trouens binne 'n gesin kan daar verskillende 'vertolkende gemeenskappe' wees — so kan die vrou byvoorbeeld 'verslaaf' wees aan sepies terwyl haar man dit verafsku. Sy sal haar dan tot ander 'gemeenskappe' moet wend met wie sy die program kan bespreek, byvoorbeeld vriende, familieleden of kollegas by die werkplek.

Soos in die geval van Hobson (1991) is 'n aanname van dié studie dat seep-operas deel word van kykers se alledaagse lewe. "They (soap operas) depict everyday happenings and they also form part of the cultural exchanges which go on in both the home and the workplace" (Hobson 1991:150). 'n Groot deel van die genot wat kykers put uit die kyk na seep-operas is geleë in die onderlinge bespreking daarvan. En om oor die seep-opera te praat, vorm in baie gevalle deel van die alledaagse kultuur in die werkplek waar dit tydens werksure en middagetes bespreek word (Hobson 1991:151). Dit is die 'seep-opera'kultuur wat by die werkplek ontstaan wat die keuse van die deelnemers van die groeponderhoude beïnvloed het (kyk afdelings 6.3.2 en 6.3.3).

⁵² Of die vertolkende gemeenskappe waaraan kykers behoort.

Om die sosiale aspek van televisie beter te begryp, word gekyk na die vier momente in die resepsieproses (interpretasieproses): kykers het bepaalde **verwagtings** wanneer hulle die kyksituasie betree (hul verwagtingshorisonne); hulle moet die uitgebeelde werklikheid **herken** (as bekend ervaar of dit verstaan); dan volg **interpretasie** (die toe-eiening van die boodskap). Soos later in meer detail aangetoon word, is die laaste stap in die hermeneutiese sirkel **diskussie**, dit is wanneer kykers boodskappe onderling bespreek (Allen 1985:76; Biltereyst 1995:225; Buckingham 1987:171; Wilson 1993:7, 8). Op die wyse dien televisie as 'n kulturele forum en word boodskappe 'n kultuur binne gedra. Die seep-opera kan hier 'n belangrike rol speel want die oop aard (storielyne wat oor maande en selfs jare strek) van dié genre moedig kykers aan om oor die uitkoms van storielyne te spekuleer. Livingstone (1990b:72-73) wys daarop dat

the more 'open' ... a program is, the more viewers may be involved in constructing the meaning of the program and the more their interest may be both **cognitively** and **emotionally** enhanced (eie beklemtoning).

Livingstone (1988; 1990b) het in haar studies gevind dat 'n relatiewe oop teks soos die seep-opera die geleentheid aan kykers bied om betrokke te raak deur die gapings in die teks in te vul en dit met hulle eie ervarings in verband te bring; asook om met sommige karakters te identifiseer (vgl afdelings 4.2 en 6.5.1 in dié verband).

Vervolgens word die navorsingsontwerp en prosedure vir die insameling van die data van die groeponderhoude aan die orde gestel.

6.3 NAVORSINGSONTWERP EN PROSEDURE

6.3.1 Keuse van die data-insamelingstegniek: die groeponderhoud

In kwalitatiewe gehoorstudies kan verskeie data-insamelingstegnieke (of -metodes) gebruik word, byvoorbeeld die diepteonderhoud, deelnemende waarneming en die groeponderhoud.

Die data-insamelingtegniek wat vir hierdie studie gekies is, is die groeponderhoud (ook genoem die fokusgroep).⁵³ Dié tegniek kan omskryf word as 'n navorsingstrategie (Wimmer & Dominick 1994:148) wat gebruik word om tot 'n beter begrip te kom van 'n groep deelnemers se houdings en menings oor 'n spesifieke onderwerp(e) en hoe hulle onderhandel om onderlinge begrip te bewerkstellig. 'n Onderhoud word dus gelyktydig met ses tot twaalf deelnemers gevoer. In 'n relatief vry bespreking oor 'n spesifieke onderwerp of temas lei 'n moderator (gespreksleier) lede van die groep (Wimmer & Dominick 1994:148).

Die groeponderhoud (fokusgroep) is gewild in advertensie-, bemarkings-, en uitsaainavorsing waar dit gebruik word om produkte en programme te evalueer. Dié vorm van data-insameling is ook besig om toenemend gewild te word onder akademiese (kwalitatiewe) navorsers waar dit onder andere gebruik word in die bestudering van gehore se interpretasie van mediaboodsappe en hul houdings en menings oor verskillende aspekte van die media.⁵⁴

Soos vroeër genoem, word groeponderhoude in die onderhawige studie gebruik om kykers se interpretasie van die seep-opera, *Egoli* te ondersoek. Die redes waarom groeponderhoude in plaas van diepteonderhoude gekies is, is dat eersgenoemde minder tydrowend is — meer deelnemers kan met 'n groepsessie betrek word. Ook stel die groeponderhoud die navorser in staat om die sosiale aspekte van televisiekyk te ondersoek. Dit wil sê, hoe groepe kykers in die openbaar onderhandel oor belangrike kwessies wat in 'n program (bv *Egoli*) aangespreek word (Roscoe et al. 1995:92). Die groeponderhoud bied dus aan die navorser die geleentheid om die aanname te operasionaliseer dat dié tegniek van data-insameling 'n belangrike middel is om die onderhandelingsproses te verstaan waardeur aspekte van 'n program (bv die seep-opera) 'n kultuur binnegedra word.

Voorts is die inligting wat tydens groeponderhoude ingesamel word, dikwels meer volledig en minder geïnhibeer as wat dit die geval is met diepteonderhoude. Byvoorbeeld, een deelnemer se aanmerkings kan die res van die lede stimuleer om anders oor 'n saak te dink as wat dit die geval is wanneer net een persoon betrokke is. Met 'n vaardige gespreksleier

⁵³ Kyk Liebes & Katz (1990); en Wimmer & Dominick (1994).

⁵⁴ Kyk byvoorbeeld Biltereyst (1995); Cohen (1991); Hoijer (1990); Katz & Liebes (1984); Liebes & Katz (1990); Roscoe et al. (1995).

kan die gesprek 'n sneeubaleffek hê soos deelnemers op mekaar se menings reageer (Wimmer & Dominick 1994:149). Ook spoor die groeponderhoud deelnemers aan om oor 'n onderwerp(e) te dink wat hulle nie normaalweg sou aanspreek nie. Byvoorbeeld, groeplede word gevra om oor temas en karakters te praat en te dink op 'n vlak van abstraksie waaraan hulle nie gewoond is nie (Liebes & Katz 1990). Dus kan 'n groeponderhoud as 'n katalisator dien vir individuele ekspressie en latente betekenis. Die ooreenkoms tussen 'n groeponderhoud en 'n sosiale gesprek tussen 'n groep mense verleen aan dié tipe onderhoud 'n informele voorkoms; trouens soos in die geval van Liebes en Katz (1990) word 'n groot deel van die analise van die resultate van hierdie studie gewy aan "the casual commuting in focus groups between the story and real life, where the story serves as a basis for interpreting life and vice versa. The group context induces the expression of such latent thoughts ..." (Liebes & Katz 1990:28). In hoofstuk 7 word meer aandag aan dié aspek gegee.

6.3.2 Die steekproef

Volgens Wimmer en Dominick (1994:75) is die primêre oorweging by die vasstelling van die **grootte** van 'n steekproef die navorsingsmetode wat gebruik word. Byvoorbeeld, fokusgroepe (groeponderhoude) gebruik klein steekproewe wat saamgestel is uit 6 tot 12 deelnemers. Die navorsingsresultate is egter nie bedoel om veralgemeen te word na die populasie waaruit die respondente gekies word nie (Wimmer & Dominick 1994:75). Omdat groeponderhoude in hierdie studie gebruik word, is daar dus ook nie sprake van ewekansige steekproeftrekking nie.

Liebes en Katz (1990) wys daarop dat steekproeftrekking inderdaad problematies is wanneer verskillende etniese groepe bestudeer word omdat daar eerstens nie etniese roosters bestaan waar uit 'n steekproef getrek kan word nie. Die beste wat 'n mens sou kon doen, is om 'n gemeenskap te betree waar daar 'n konsentrasie van inwoners van dieselfde kultuurgroep is (Liebes & Katz 1990). In die onderhawige studie is besluit om die werkplek te betree waar lede van verskillende kultuurgroepe saam werk. Die werkplek is inderdaad baie belangrik in Suid-Afrika want dit is waarskynlik een van die min plekke waar verskillende kultuurgroepe in 'n andersins gepolariseerde samelewing (agv apartheid, etniese konflik ens) bymekaar kan uitkom. By die werkplek bestaan daar voorts ook die geleentheid tot interkulturele

kommunikasie. Daarom is daar besluit om vir die doeleindes van die studie groeponderhoude by die werkplek te hou (kyk afdeling 6.3.3).

Voorts is die navorser van hierdie studie nie sodanig geïnteresseerd in die ewekansige seleksie van 'n steekproef van elke groep nie. Van groter belang is die wyse waarop groepe wat kontak met mekaar het (soos die werkplek) *Egoli* onderling bespreek en interpreteer. Gesien in die lig van bevindings van navorsers soos Hobson (1990; 1991), Liebes en Katz (1990) en Livingstone (1990a, 1990b) oor die seep-opera, word in hierdie studie aanvaar dat *Egoli* ook 'n gewilde onderwerp van bespreking onder lede van 'n groep is. Daarom sou ewekansige steekproeftrekking — waar lede van 'n steekproef so ver as moontlik van mekaar verwyder moet wees⁵⁵ — beswaarlik aan die doel van hierdie studie voldoen. Indien fondse (en helpers) beskikbaar was, sou die ideaal wees om 'n aanvanklike, ewekansige steekproef te trek "and to assemble social 'molecules' of the 'atoms' in the original sample" (Liebes & Katz 1990:23). Soos in die geval van die voorgenoemde twee navorsers, was daar vir dié studie ook nie die nodige fondse of roosters beskikbaar nie.

Die deelnemers van die groeponderhoude is gewerf deur middel van vrywillige en doelbewuste ("purposive") steekproeftrekking (twee vorms van nie-waarskynlikheidsteekproeftrekking). Volgens Wimmer en Dominick (1994:67) "(a) purposive sample includes subjects selected on the basis of specific characteristics or qualities and eliminates those who fail to meet the criteria". Die parameters wat vir die studie gestel is, word by afdeling 6.3.3 verduidelik. Hierdie vorms van nie-waarskynlikheidsteekproeftrekking tesame met sneeubalsteekproefrekking is ook gebruik deur Hobson (1991); Roscoe et al. (1995); Seiter et al. (1991) en Tulloch (1991). Trouens, daar kan op aanspraak gemaak word dat daar min kwalitatiewe empiriese studies is wat wel van ewekansige steekproeftrekking gebruik maak.

⁵⁵ Soos Katz en Liebes (1990:23) dit stel: ... "whereby sample members are as distant from each other as possible ..."

6.3.3 Samestelling van die groepe

'n Kontakpersoon van 'n organisasie is genader om (teen vergoeding) groepe vroulike kykers van *Egoli* binne die organisasie byeen te bring. Die kontakpersone het ook die datums en lokale vir die groeponderhoude gereël. In die seleksie van die deelnemers is die volgende parameters gestel:

- Deelnemers van verskillende kultuurgroepe moet langer as **twee jaar** en ten minste **drie keer per week** na *Egoli* kyk, en
- slegs werkende vroue is vir die groeponderhoude geselekteer.

Die deelnemers is dus net vroulike kykers van *Egoli*. In figure 4 en 5 word aangedui dat die grootste persentasie *Egolikykers* (ongeveer 70%) vroue is. Geslag, beroep en kultuurgroep is dus as parameters gebruik in die keuse van die deelnemers.⁵⁶ Die rede hoekom mans nie in dié studie betrek is nie, is dat dit besonder moeilik is om manlike deelnemers te werf wat na *Egoli* kyk: in die vooronderzoek van hierdie studie wat in Maart 1994 uitgevoer is, was geen manlike deelnemers bereid om aan die projek deel te neem nie. Die redes was dat hulle óf nie na *Egoli* kyk nie óf nie wou deelneem aan die navorsingsprojek nie. Livingstone (1988, 1990b) noem in haar studies dat sy ook probleme ondervind het om manlike respondente te werf wat na sepies kyk. Byvoorbeeld, in een studie is 'n advertensie in 'n sepietydskrif geplaas waarin manlike kykers genooi is om aan die navorsingsprojek deel te neem. Ten spyte van hierdie maatreël was daar nog veel meer vroulike as manlike respondente (Livingstone 1990b). (Kyk ook manlike teenoor vroulike kykers in figuur 4.)

Ses groepe vroue het aan die navorsingsessies (groeponderhoude) deelgeneem. Soos hierbo genoem, het 'n kontakpersoon by verskillende werkplekke — een bankinstelling en twee tersiêre inrigtings⁵⁷ — groepe vrywillige deelnemers binne die organisasie byeengebring. Aan die kontakpersone is verduidelik hoe die groepe saamgestel moet word, naamlik 6 tot 8

⁵⁶ In hoofstuk 2:2 is ook aangedui dat die seep-opera as 'n genre vir vroue beskou word. Markinor wat navorsing vir Marx oor *Egoli* doen, gebruik die volgende veranderlikes: geslag (hoofsaaklik vroue) en kultuurgroep (meesal bruin- en witvroue omdat daar min swartmense is wat na *Egoli* kyk) en ouderdom.

⁵⁷ Slegs administratiewe personeel en dosente is hier gekontak — dus nie studente nie.

vroue per groep wat vir langer as twee jaar, en ten minste drie keer per week, na *Egoli* kyk. Die instellings, lokale, die samestelling van die groepe en die datums waarop die groeponderhoude gehou is, word in die onderstaande tabel aangedui:

Tabel 5 Samestelling van groepe

GROEP	DATUM	GROEP-SAMESTELLING	LOKAAL
1: Bankinstelling	4.10.95 Dinsdag 12:00 - 13:00	6 bruinvroue, 1 witvrou (die groep is oorwegend Engelsprekend)	Personeelkamer
2: Bankinstelling	5.10.95 Woensdag 13:00 - 14:00	7 bruinvroue (5 Afrikaanssprekendes en 2 Engelsprekendes)	Personeelkamer
3: Tersiere instelling (1)	13.10.95 Vrydag 13:00 - 13:45	4 Afrikaanssprekende witvroue	Lesingsaal
4: Tersiere instelling (2)	20.10.95 Vrydag 12:00 - 13:00	7 Afrikaanssprekende witvroue	Lesingsaal
5: Tersiere instelling (2)	25.10.95 Vrydag 13:00 - 14:00	8 Afrikaanssprekende witvroue	Lesingsaal
6: Tersiere instelling (1)	22.01.96 Maandag 13:00 - 14:00	4 Swartvroue (Engels as voertaal)	Teekamer

Met die aanvanklike beplanning van die getal groeponderhoude is beoog om 2 bruin-, 2 swart- en 2 witgroepe werkende, vroulike deelnemers (met 6 tot 8 lede per groep) in die ondersoek te betrek. Dit sou die navorser in staat stel om die groepe enigsins te vergelyk (kyk ook die paramaters van die studie by afdelings 6.3.2 en 6.3.3). Dit het egter nie gerealiseer nie omdat slegs een groep swart vroulike kykers byeen gebring kon word wat na *Egoli* kyk.

Dit moet genoem word dat die navorser baie moeite gedoen het om swart deelnemers te werf. Byvoorbeeld, ongeveer 100 telefoonnommers van swart intekenaars van M-Net⁵⁸ is geskakel. Nie een van hierdie intekenaars kyk na *Egoli* nie. Die redes waarom hulle nie kyk nie, is hoofsaaklik die oorwig Afrikaans (die taalverspreiding in *Egoli* is ongeveer 60% Afrikaans en 40% Engels — kyk figuur 7).⁵⁹ Soos in tabel 5 aangedui word, is die eerste vyf groeponderhoude in Oktober 1995 afgehandel. 'n Groep swart deelnemers kon egter eers drie maande later (22 Januarie 1996) byeengebring word (twee deelnemers het nie opgedaag nie). Dit het die afhandeling van die proefskrif aansienlik vertraag. Voorts word daarop gewys dat op die datum wat die eerste groeponderhoud vir swartvroue sou plaasvind (1 Desember 1995) het slegs een deelnemer opgedaag. 'n Persoonlike onderhoud is toe met haar gevoer (kyk bylae H — Persoonlike onderhoud met Vula).

Tydens die werwing van die deelnemers van groep 4, het die kontakpersoon gevind dat daar ook vroue met hoë akademiese kwalifikasies (gegradueerdes) is wat na *Egoli* kyk. Die navorser het toe besluit om 'n addisionele groep (groep 5) in die studie in te sluit om vas te stel of kykers met gevorderde akademiese kwalifikasies meer krities ingestel is in hul interpretasie van boodskappe as dié met laer akademiese kwalifikasies. (Kyk tabel 6 vir die demografiese besonderhede van die studie.)

Tabel 6 Demografiese besonderhede van groepe

	Naam	Ouderdom*	Beroep	Akademiese kwalifikasie	Huistaal**
GROEP 1 (6 bruin, 1 wit)	DB	3	klerk	St 10	E en A
	NT	4	klerk	St 10	E
	VN	3	klerk	St 10	E
	PA	1	klerk	St 10	A
	BV	2	klerk	St 10	E en A
	YN	2	klerk	St 10	E
	AL	3	sekretaresse	St 10	A

⁵⁸ 'n Lys van M-Netintekenaars van twee swart woongebiede in Pretoria is aan die navorser beskikbaar gestel.

⁵⁹ In hoofstuk 7 word meer aandag gegee aan die redes waarom swartvroue nie na *Egoli* kyk nie.

	Naam	Ouderdom*	Beroep	Akademiese kwalifikasie	Huistaal**
GROEP 2 (7 bruin)	PT	3	klerk	St 10	E en A
	IN	2	klerk	St 10	A
	DK	1	klerk	St 10	A
	YM	2	klerk	St 10 + diploma	E
	VE	1	woordprosseerder	St 10	A
	GL	4	klerk	St 10	E
	MZ	1	klerk	St 10	A
GROEP 3 (4 wit)	EL	4	woordprosseerder	St 10	A
	SA	3	telefonis	St 8	A
	LE	3	telefonis	St 8	A
	AD	2	telefonis	St 8	A
GROEP 4 (7 wit)	BS	4	hulpdiensbeampte	BA	A
	TR	1	klerk	St 10	A
	MR	3	klerk	St 10	A
	MA	4	klerk	St 8	A
	RZ	1	tikster	St 10 + diploma	A
	CH	1	klerk	St 10	A
	JN	3	klerk	St 10	A
GROEP 5 (8 wit)	DR	2	mediese dokter	MB.ChB.	A
	FR	2	klerk	St 10	A
	CR	2	biochemicus	B.Sc.	A
	DL	2	sekretaresse	BA	A
	GR	3	tegniese assistent	B.Sc.	A
	ML	2	fisioloog	B.Sc.	A
	MN	3	lab assistent	B.Sc.	A
	JU	3	sekretaresse	BA	A
GROEP 6 (4 swart)	PY	3	Lektrise	BA(Hons)	Xhosa
	JR	2	Tikster	St 10	Sotho
	MJ	4	Lektrise	MA	Zulu
	LL	2	Lugwaardin	St 10	Sotho
Persoonlike onderhoud (1 swart)	Vula	3	Biblioteekaresse	BA(Hons)	Zulu

* Die volgende kodes word aan die ouderdomskategorieë toegeken:

1 = 16-24 2 = 25-34 3 = 35-44 4 = 45-54 5 = 55+

** Die volgende kodes word aan die huistaalkategorieë toegeken:

A = Afrikaans E = Engels

6.3.4 Lokale waar groeponderhoude gevoer is

Daar is op die werkplek besluit omdat dit vir al die deelnemers (en die navorser) die gerieflikste lokaal was. Aangesien die vroue almal voltyds werk, is die aande vir hulle ongerieflik. Ook is vroue nie gretig om alleen in die aand uit te gaan nie — Suid-Afrika word geteister deur 'n vlaag van geweld, motordiefstal en motorkapings. Saterdag is ook nie 'n goeie keuse nie want dan doen werkende vroue hul inkopies en bring die dag met hul gesin deur. Uit Hobson (1991) se navorsing blyk dit dat vroulike kykers van seep-operas hulle eie 'seep-opera'kultuur by die werkplek skep. Daarom het ook Hobson (1991) haar groeponderhoude tydens die vroue se etensuur gevoer.

6.3.5 Voorbereiding van die groepmateriaal

(a) Voorgroepvraelys

Al die deelnemers het 'n voorgroepvraelys ingevul in die taal van hul keuse (kyk bylae G). Hoewel net 'n Afrikaanse vraelys in die proefskrif ingesluit word, is 'n Engelse vraelys op aanbeveling van die kontakpersoon aan deelnemers van groepe 1 en 2 beskikbaar gestel (kyk tabel 5). Die vraelyste is 'n dag voor die groeponderhoude aan die deelnemers oorhandig om tyd te bespaar aangesien net een uur beskikbaar was vir die onderhoude. Soos hierbo genoem, is die groeponderhoude tydens die dames se etensuur gevoer.

Die doel met die voorgroepvraelys is om demografiese besonderhede (bv ouderdom, geslag, beroep); en inligting oor onderwerpe wat tydens die groepsonderhoude bespreek word, in te samel. Byvoorbeeld, sosiale aspekte van televisiekyk; kykers se verwagtingshorisonne (vrae 4 en 5); die redes waarom deelnemers na *Egoli* kyk; karakter- en storielynvoorkeure/afkeure; werklikheidsbelewenis van uitgebeelde gebeure in *Egoli*; en kwessies rondom die uitbeelding van die verskillende kultuurgroepe in *Egoli*.⁶⁰

⁶⁰ Soos by afdeling 1.1 genoem, maak verskillende kultuurgroepe — bruin, swart en wit — sentrale deel uit van die storielyne in *Egoli*.

Die voordeel van 'n voorgroepvraelys is dat deelnemers die geleentheid gegun word om oor moontlike antwoorde te dink vóór hulle die groepsessie betree. Soos Wimmer en Dominick (1994:149) dit stel: "... the pregroup questionnaire ... 'forces' the respondents to commit to a particular answer or position before entering the group session". Dit is 'n nuttige voorsorgmaatreël om potensiële probleme wat deur groepdinamika geskep word, te elimineer. Moontlike probleme is

- die skaam, stil persoon wat dit moeilik vind om sy of haar menings in groepverband te gee; en/of
- die persoon wat nie 'n mening wil waag nie omdat hy of sy in die minderheid is (Wimmer & Dominick 1994).

Die voorgroepvraelys stel die navorser ook in staat om groepdruk vas te stel. Byvoorbeeld, of daar teenstrydighede is in deelnemers se antwoorde in die voorgroepvraelys en dié wat tydens die groeponderhoude gegee word.

(b) *Monitorgids*

Die monitorgids word in bylae F uiteengesit. Die temas in die gids is geïdentifiseer deur 'n tematiese analise (kyk bylae E) te doen van 70 briewe wat kykers aan die *Egoliklub* geskryf het.⁶¹ Die briewe wat vir hierdie studie ontleed is, is gedurende die periode Augustus 1994 tot September 1995 aan die *Egoliklub* gestuur. Voorts is temas en kategorieë van onderskeidelik Allen (1987a en 1987b); Intintoli (1983) en Livingstone (1990a; 1990b) as riglyne gebruik vir die opstel van temas vir die monitorgids (kyk bylaes E en F).

(c) *Die rol van die gespreksleier*

Wanneer meer as een groep deelnemers vir 'n studie benodig word, beveel Lindlof en Meyer (1987) aan dat **dieselfde** navorser al die groeponderhoude moet uitvoer. Die voordeel van een gespreksleier is dat die onderhoud vanuit 'n bepaalde perspektief gevoer word; dat seker

⁶¹ Na elke episode van *Egoli* verskyn daar 'n boodskap waarin kykers genooi word om aan hul gunsteling-karakters by die *Egoliklub* te skryf. Kyk bylae E vir die tematiese analise van die briewe aan die *Egoliklub*.

gemaak kan word dat al die onderhoude dieselfde elemente aanraak; dat verskillende sienswyses van ondervraagdes makliker waargeneem en vergelyk kan word. Die navorser van hierdie studie het as gespreksleier in al ses groeponderhoude opgetree. Kollaboratiewe pogings — waar meer as een navorser betrokke is in die insameling van data oor dieselfde onderwerp — word nie in kwalitatiewe navorsing aanbeveel nie. Die rede is dat die navorser van dié tipe navorsing die navorsingsinstrument "par excellence" is (Lindlof & Meyer 1987:17): elke navorser bring haar of sy eie interpreterende raamwerk na die onderhoudsituasie wat lei tot unieke wyses waarop vrae gevra of onderwerpe aangespreek word. Lindlof en Meyer (1987:17) sê dat 'n mens skepties moet wees wanneer twee of meer navorsers wat dieselfde navorsingsituasie benader, 'n situasie wat gevul is met 'n horde onsekerhede en onbekende faktore, onafhanklik van mekaar met dieselfde resultate te voorskyn kom. Benaderings, perspektiewe en insigte van navorsers wat by dieselfde projek betrokke is, behoort dus te verskil. Soos Lindlof en Meyer (1987:17) dit stel:

What one sees is a function of what one is looking for, and when one is uncertain of what is 'there', what is reported should bring in the background, experiences, and interests of each researcher, and each one ought to have an effect, as a participant, on the nature of the interactions among those observed.

Dus wat een navorser 'sien' sal verskil, en dikwels aansienlik verskil, van dit wat ander navorsers in dieselfde situasie waarneem en vertolk. Dit plaas noodwendig 'n groot las op die skouers van die navorser wat ses of meer groeponderhoude alleen moet hanteer. Dit is waarskynlik een van die redes hoekom die getalle deelnemers in resepsienavorsing betreklik klein is — gewoonlik tussen 30 en 40 deelnemers per studie (Biltereyst 1995). Die uitsonderings is die studies van Biltereyst (1995) en Liebes en Katz (1990) waar onderskeidelik 114 en 400 respondente betrek is.

6.3.6 Verloop van 'n groeponderhoud

Om die deelnemers op hul gemak te stel, is die doel van die studie met die aanvang van elke groeponderhoud aan die deelnemers verduidelik, naamlik dat data ingesamel word oor hoe verskillende kultuurgroepe in Suid-Afrika die boodskappe in *Egoli* interpreteer. Voorts is aan

die deelnemers gesê dat hulle moet ontspan, want die groepsessie is nie 'n vasvraprogram waar hulle korrekte of verkeerde antwoorde moet gee nie — die navorser is slegs geïnteresseerd in hul menings oor *Egoli*. Hulle moes die groeponderhoud dus as 'n informele gesprek beskou. Ook is aan die deelnemers gesê "dat indien julle antwoorde verskil van dié van ander lede van die groep, moet julle nie soos buitestaanders voel nie — verskillende opinies is inderdaad baie betekenisvol vir hierdie studie". Volgens Wimmer & Dominick (1994:453) word groepdruk in 'n mate uitgeskakel wanneer deelnemers verseker word dat dit in orde is as hulle menings verskil van dié van ander groeplede.

Met die aanvang van elke groeponderhoud is aan die deelnemers gevra om met die beantwoording van die eerste twee vrae hulself te identifiseer wanneer hulle 'n vraag beantwoord. Die doel hiermee was om (a) die deelnemers te leer ken; en (b) die data wat tydens die voorgroepvraelys ingesamel is met die korrekte deelnemers in verband te bring.

Voorts is die versekering aan die deelnemers gegee dat hul identiteite en die instansies waar hulle werk, nie openbaar gemaak sal word nie. Hulle is ook meegedeel dat die gesprekke vir navorsingsdoeleindes op band opgeneem word en hulle toestemming is gevra. Niemand het enige besware gehad nie. Dit het ook nie voorgekom of die bandopnemers enige invloed op die verloop van die onderhoude gehad het nie. Daar is van twee bandopnemers per groep gebruik gemaak. Op die wyse is elke groeponderhoud gedupliseer. Twee bande verseker dat indien daar iets met die een band verkeerd gaan, daar op die ander een terug geval kan word.

Die probleem van die 'status van die navorser' (kyk afdeling 4.3.3) is aangespreek deur die deelnemers te vra om die navorser op haar naam te noem. Voorts is aan die deelnemers gesê dat hoewel 'ons' (die deelnemers en die navorser) mekaar nie ken nie het 'ons' een ding in gemeen: en dit is dat 'ons' almal van *Egoli* hou en graag daarna kyk. Hierdie aanmerking het veral byval by groepe 1 en 2 gevind (hande geklap en uitroepe van 'ja', 'ja!'). Dit het nie voorgekom of die 'status van die navorser' deelnemers van groepe 1, 2, 5 en 6 geïnhibeer het nie. Van die lede van groepe 3 en 4 het egter aanvanklik nie spontaan op die eerste vrae gereageer nie. Hulle het egter mettertyd ontdooi soos blyk uit die transkripsies (bylae H).

In die bestudering van kykers se interpretasie van televisieboodskappe vertoon resepsienavorsers dikwels **voor** die groeponderhoud 'n episode van 'n program aan die deelnemers. Die inhoud van die program moet dan tydens die groeponderhoud herroep word. Liebes en Katz (1990) het een spesifieke episode van *Dallas* aan al die etniese groepe van hul studie gewys. Die deelnemers se kommentaar is tydens die kyksessies op band geneem. Ná die vertoning moes die deelnemers die inhoud van die episode herroep. Die navorsingsprojek van Liebes en Katz (1990) wat gaan oor die interpretasieprosesse van verskillende etniese groepe, het dit genoodsaak dat die studie tot die herroep van dieselfde episode beperk word ten einde vergelykings tussen die groepe te maak.

Om egter slegs 'n gedeelte van 'n seep-opera (bv een episode) met kykers se interpretasie in verband te bring "does not ... provide insights into the specific nature of the reception of a potentially endless serial programme" (Seiter et al. 1991:232). **Dit is ook die oorwoë mening van die navorser van die onderhawige studie dat indien slegs een episode van *Egoli* aan kykers vertoon sou word, die komplekse 'verhoudings' wat kykers oor jare met karakters opbou (bv parasosiale interaksie - kyk afdeling 6.5.1) en die potensieel 'eindelose' aard van die seep-opera nie na behore ondersoek kan word nie.** Soos by afdeling 6.3.3 verduidelik word, was die tyd wat vir die onderhoude beskikbaar was (minder as een uur) ook 'n beperking: dit was nie moontlik om 'n episode van *Egoli* te vertoon en dan nog van deelnemers te verwag om dit te herroep nie. Voorts, gesien in die lig van die parameters van die studie (kykers moet langer as twee jaar en ten minste drie keer per week na *Egoli* kyk — sien afdeling 6.3.3) kan kykers se ervaring en interpretasie van *Egoli* nie werklik van 'n enkele episode afgelei word nie. Daarom is besluit om temas te identifiseer wat aan al die groepe gevra word ten einde groepe van die studie engisins te vergelyk (kyk bylae E). Die kykers moes dus die temas herroep.

Seiter et al. (1991:232) wys daarop dat kykers eerder oor storielyne en karakterverhoudings praat wat oor maande of jare strek as individuele episodes. Voorts het Seiter et al. (1991:232-234) telkens in hul navorsing gevind dat die interpretasie van seep-operatekste nie bloot die resultaat is van individuele en geïsoleerde interpretasies nie. Nee, dit is dikwels kollektiewe betekeniskonstruksies wat geskied in samewerking met klein sosiale groepe soos die gesin, vriende, bure en kollegas. Voorts hou dit vir kykers groot genot in om oor gebeure

in die seep-opera te praat. Brunsdon (1986:83) noem dit 'die genot van hermeneutiese spekulاسie'. Die seep-opera-ervaring strek oor baie jare en hoe langer kykers daarna kyk hoe beter word dit (Kielwasser & Whetmore 1983). In hierdie studie is die bevindings van Kielwasser en Whetmore (1983) getoets deur die volgende vraag in die voorgroepvraelys (kyk bylae G) in te sluit: "Is *Egoli* beter of swakker sedert u die eerste keer daarna begin kyk het"? (Vraag 9.) Die meerderheid deelnemers (30 uit 38) het gesê *Egoli* is beter.

Soos by die bespreking van die moderatorgids hierbo aangetoon (kyk afdeling 6.3.5), is die groeponderhoude aan die hand van die temas in die monitorgids gevoer (bylae F). Die temas het as riglyne vir die groeponderhoude gedien. Daar is egter nie rigied by die volgorde van die temas gehou is nie. Afhangende van 'n deelnemer se antwoord is daar dikwels tussen die verskillende temas gependel (kyk bylae H).

Die probleme wat tydens die groeponderhoude ervaar is, word onder die 'nadele van groeponderhoude' in die volgende afdeling bespreek.

6.4 EVALUERING VAN DIE RELATIEWE VOORDELE EN NADELE VAN GROEPONDERHOUDE

6.4.1 Voordele van groeponderhoude

Groeponderhoude kan vinnig uitgevoer word: binne enkele ure kan tot 12 deelnemers se menings en houdings oor 'n aangeleentheid vasgestel word. Die meeste tyd in groeponderhoude word gespandeer aan die werwing van deelnemers (Wimmer & Dominick 1994). En dit kan probleme oplewer, soos onder die nadele van groeponderhoude bespreek word.

Kwantitatiewe navorsers verkies groeponderhoude bo opnamenavorsing. Een van die redes is dat by konvensionele opnames werk navorsers met 'n voorafopgestelde vraelys en word hulle duidelike instruksies gegee oor die wyse waarop vrae gevra moet word. Daarenteen werk die moderator (gesprekleier) met 'n breë lys temas en vrae wat slegs as riglyne vir

gesprekvoering dien. Dit wil sê, die gesprekleier kan heen en weer tussen die verskillende temas beweeg. En dit gebeur soms dat 'n deelnemer op 'n unieke, verfrissende wyse op 'n vraag reageer (kyk hoofstuk 7 vir voorbeelde). Op so 'n reaksie kan nuwe vrae ontstaan. Groeponderhoude as insamelingsmetode is dus baie meer plooibaar as opnamenavorsing. Voorts kan die navorsers deur middel van "probing" 'n tema indringend ondersoek (Wimmer & Dominick 1994).

Die aangesig-tot-aangesig opset van groeponderhoude stel die vaardige moderator in staat om die houdings en menings van daardie deelnemers vas te stel wat nie so welsprekend is nie (of om die teruggetrokke, skaam persoon ook by die gesprek te betrek). Voorts stel direkte kontak die gesprekleier instaat om deelnemers se nie-verbale gedrag (bv gesigsuitdrukkings en liggaamshouding) waar te neem (Wimmer & Dominick 1994).

Hoijer (1990) vra of fokusgroepe werklik gebruik kan word om mense se interpretasies te ondersoek. Sy reken dat kykers hul subjektiewe ervarings vir hulle self hou en nie maklik daaroor in 'n groep praat nie (Hoijer 1990:34). Die resultate van hierdie studie stem egter nie ooreen met Hoijer (1990) se bevindings nie. Die spontane wyse waarop deelnemers hulle gevoelens bloot gelê het, was vir dié navorser aangrypend en emosioneel verrykend. Byvoorbeeld, LE (groep 3, bylae H) wat blykbaar traumatiese kinderjare gehad het, beskryf Nora (kyk bylae B) soos volg:

Ek is baie lief vir Nora. Nora is vir my 'n gesinsmens en ek het dit gemis in my lewe. Ek is mal oor haar. As ek so 'n ma gehad het dan was ek darem baie gelukkig.

Soos in hoofstuk 7 aangetoon word, het deelnemers ook nie gehuiwer om die mate wat hul by karakters in 'n parasosiale interaksie betrokke raak, te beskryf nie (kyk afdeling 6.5.1 vir 'n omskrywing van die temas van die studie).

6.4.2 Nadele van groeponderhoude

Een van die nadele wat Wimmer en Dominick (1994) noem, is dat dit dikwels gebeur dat 'n groeponderhoud oorheers word deur 'n selfaangestelde groepleier wat sy of haar mening op die groep 'afdwing'. So 'n persoon kan die ander deelnemers die harnas injaag wat dan 'n negatiewe effek op die deelname van die groep as 'n geheel kan hê. Die gesprekleier moet sulke situasies taktvol onder beheer bring voor dit hand uitruk. In hierdie studie was daar ook enkele deelnemers van die onderskeie groepe wat die gesprek oorheers het en soms namens ander deelnemers geantwoord het. Dit is inderdaad moeilik om so 'n persoon te beheer: indien sy te kru in die rede geval word, kan dit negatief inwerk op die groep. Enkele kere is aan sulke deelnemers gesê dat hul menings interessant is en dat daar weer aan die einde van die sessie na die onderwerp(e) teruggekeer sal word.

In die verskillende groepe was daar ook die stil, skaam persoon wat nie spontaan deelgeneem het aan die bespreking nie en slegs haar mening gegee het wanneer sy daarom gevra is. Dit is hier waar die inligting wat met die voorgroepvraelys ingesamel word besonder nuttig kan wees om ontbrekende inligting aan te vul.

Wimmer en Dominick (1994) merk tereg op dat 'n groot probleem met groeponderhoude is om die groepe op 'n gegewe datum bymekaar te bring. Dit was veral groepe 3 en 6 wat probleme opgelewer het. Die datums vir die groeponderhoude moes verskeie kere uitgestel word. Ook het al die deelnemers nie op die vasgestelde datum vir groeponderhoude oopgedaag nie. Die probleme wat met groep 6 ondervind is, is reeds by afdeling 6.3.3 bespreek. Een van die grootste probleme met groeponderhoude is dus nie die **uitvoering** daarvan nie maar om die groeplede op 'n gegewe datum by **mekaar te bring**.

Omdat die groeponderhoude tydens die dames se etensuur gehou is, was minder as 'n uur vir elke sessie beskikbaar. Ook het al die onderhoude nie stiptelik op die vasgestelde tyd 'n aanvang geneem nie. Byvoorbeeld, groep 3 was laat omdat die lokaal waar die groeponderhoud plaasgevind het, 'n redelike distansie van die vroue se kantore geleë is. 'n Leemte van die studie is dus dat al die temas moontlik nie in genoeg detail bespreek is nie.

Om die probleem te oorkom is die belangrikste temas soos romanse, identifikasie en parasosiale interaksie eerste op die agenda geplaas (kyk bylaes F en H).

Die ideaal is om meer as een sessie per groep te reël. Dit was onder die omstandighede nie moontlik nie. Byvoorbeeld, die personeelbestuurder van groepe 1 en 2 (kyk tabel 5) het net toestemming verleen vir twee sessies. Voorts is ander personeellede van hierdie instansie verontrief omdat hulle nie hul etensyd in die personeelkamer kon deurbring nie. In retrospek is die navorser redelik tevrede dat genoeg data ingesamel is om van die navorsingsvrae wat in afdeling 1.6 gestel word, aan te spreek.

Die groeponderhoud is ook nie geskik vir die insameling van kwantitatiewe data nie. Wimmer en Dominick (1994:149) beveel aan dat indien kwantitatiewe data benodig word, moet fokusgroepe (groeponderhoude) met ander navorsingsinstrumente (bv opnamevraelyste wat uit geslote vrae en skale bestaan) aangevul word en waar verteenwoordigende steekproewe getrek kan word. Die Groeponderhoud as 'n instrument om data in te samel, is **nie geskik om vrae te beantwoord wat gaan oor 'hoeveel' nie** want dié metode voorsien slegs **kwalitatiewe data op vrae soos 'waarom' en 'hoe'**. Daarom is die fokusgroep volgens Wimmer en Dominick (1994:149) nie geskik om **presiese getalle en persentasies** te voorsien nie.

Soos vroeër opgemerk, is die sukses van 'n groeponderhoud grootliks afhanklik van 'n vaardige moderator (gespreksleier). Hy of sy moet weet wanneer om vir verdere inligting te priem; wanneer om deelnemers te keer om irrelevante onderwerpe te bespreek; en hoe om te verseker dat al die deelnemers aan die groeponderhoud deelneem.

Al hierdie aspekte moet met die nodige professionalisme en sorg gehandhaaf word want een sarkastiese of snedige aanmerking van die gespreksleier kan al die deelnemers se deelname inhibeer of negatief beïnvloed (Wimmer & Dominick 1994). Toegepas op hierdie studie, het die gespreksleier soms toegelaat dat te veel tyd gespandeer is aan minder belangrike temas, byvoorbeeld Sonet se beplande aborsie en Niek se reaksie daarop. Ook kon die navorser beter voorsorg getref het dat al die deelnemers aan die groeponderhoude deelneem — veral die stil, skaam persoon.

'n Ander nadeel is dat die steekproewe van die groeponderhoud gewoonlik saamgestel is uit vrywilligers en daarom nie noodwendig (of meesal) die populasie van waar die steekproef getrek word, verteenwoordig nie. Dus kan bevindings nie veralgemeen word nie. Op sy beste is die groeponderhoud geskik om voorlopige data vir verdere navorsing in te samel. 'n Oplossing is dat verskillende data-insamelingsmetodes gebruik word om vir kruisvalidasie ("triangulation") voorsiening te maak ten einde die betroubaarheid en geldigheid van kwalitatiewe studies te verhoog, byvoorbeeld deur die kombinerings van groeponderhoude, deelnemende waarneming en diepteonderhoude (Drotner 1994). Dit is egter so dat verskillende metodes verskillende resultate oplewer (Biltereyst 1995; Drotner 1994). In hierdie studie is kruisvalidasie toegepas deur drie bronne van data-insameling te gebruik:

- 'n tematiese analise van briewe van *Egoli*-aanhangers;
- 'n voorgroepvraelys; en
- die groeponderhoud.

Hoewel die resultate van die studie nie na die res van die populasie (al die kykers van *Egoli*) veralgemeen kan word nie, word die betroubaarheid van die resultate in 'n mate verhoog deur die resultate van die voorgroepvraelys met die groeponderhoud te kruisvalideer.

Ander aspekte wat tydens groeponderhoude problematies kan wees, is dat die toerusting wat vir opnames gebruik word — bandopnemers, videokameras, tweerigtingspieëls — deelnemers kan inhibeer (Wimmer & Dominick 1994). Soos vroeër by 6.3.5 genoem, het al die lede van die verskillende groeponderhoude toestemming gegee dat die gesprekke op band opgeneem word. Daar kan eerlik gesê word dat dit nie voorgekom het of die bandopnemers die deelnemers geïnhibeer het nie.

Ten slotte word gewys op die tydrowende aard van die transkribering van groeponderhoude. Dit is inderdaad 'n probleem om 6 tot 8 mense (en waar almal soms gelyktydig praat) se gesprekke te transkribeer. Dit is dikwels tydens die hierdie 'onderhandeling' om betekenis waar die waardevolste inligting verkry word. Gevolglik moet die bande herhaardelik terug gespeel word. Dit is 'n vermoeiende en tydsame proses — veral as die navorser die transkribering self doen. Die transkribering is verder bemoeilik deur dat sommige deelnemers

baie sag, feitlik onhoorbaar gepraat het. Weer eens moes die bande verskeie kere oorgespeel word ten einde die korrektheid van die transkriberings te kontroleer.

In hierdie studie is gevind dat groepe bestaande uit 4 tot 6 deelnemers die ideaal is: daar is meer tyd beskikbaar vir deelnemers om hulle menings te gee. Ook is dit makliker om lede van kleiner groepe tydens die transkripering van die onderhoude te identifiseer. Die onderhoudmateriaal van kleiner groepe kan ook makliker getranskribeer word. Voorts is groepe van 7 tot 8 lede moeilik om te beheer, veral as die meeste vroue sterk standpunt inneem en gewoon is om vanuit gesagsposisies te praat (bv groep 5). Dit is ook in sulke gevalle waar die stil persoon feitlik verdwyn — die navorser kom dit gewoonlik te laat agter, meesal eers tydens die transkribering van die onderhoude (soos dit die geval in die onderhawige studie was).

Die vraag wat vervolgens beantwoord moet word, is hoe moet die omvangryke transkripsies ontleed en sinvol aangebied word? Hierdie vraagword in die volgende afdeling aangespreek.

6.5 DIE KODERINGSISTEEM

'n Probleem waarmee kwalitatiewe resepsienavorsers te kampe het, is die analise van die omvangryke onderhoudmateriaal. Soos Biltereyst (1995:193) tereg opmerk, gaan dit hier om die analise van besonderse ryk en gevoelvolle materiaal van kykers se subjektiewe belewenis en interpretasies van die inhoud van televisieprogramme. Daarom is dit te betwyfel of 'n eenvoudige kwantitatiewe inhoudsanalise van getranskribeerde onderhoude reg kan laat geskied aan die rykheid van kykers se uitsprake en interpretasies. Daar is by afdeling 6.4 reeds daarop gewys dat resultate van groeponderhoude dit self nie leen tot kwantifisering nie, dit wil sê om presiese getalle en persentasies te voorsien nie.

In kwalitatiewe ondersoeke is daar verskeie metodes wat gebruik kan word om groot hoeveelhede onderhoudmateriaal te analiseer. Byvoorbeeld, sintetiserende beskrywings kan toegelig word met eenvoudige sitasies uit die onderhoudmateriaal (Biltereyst 1995:194). So 'n benadering lei egter tot weinig betroubare analyses van die omvangryke

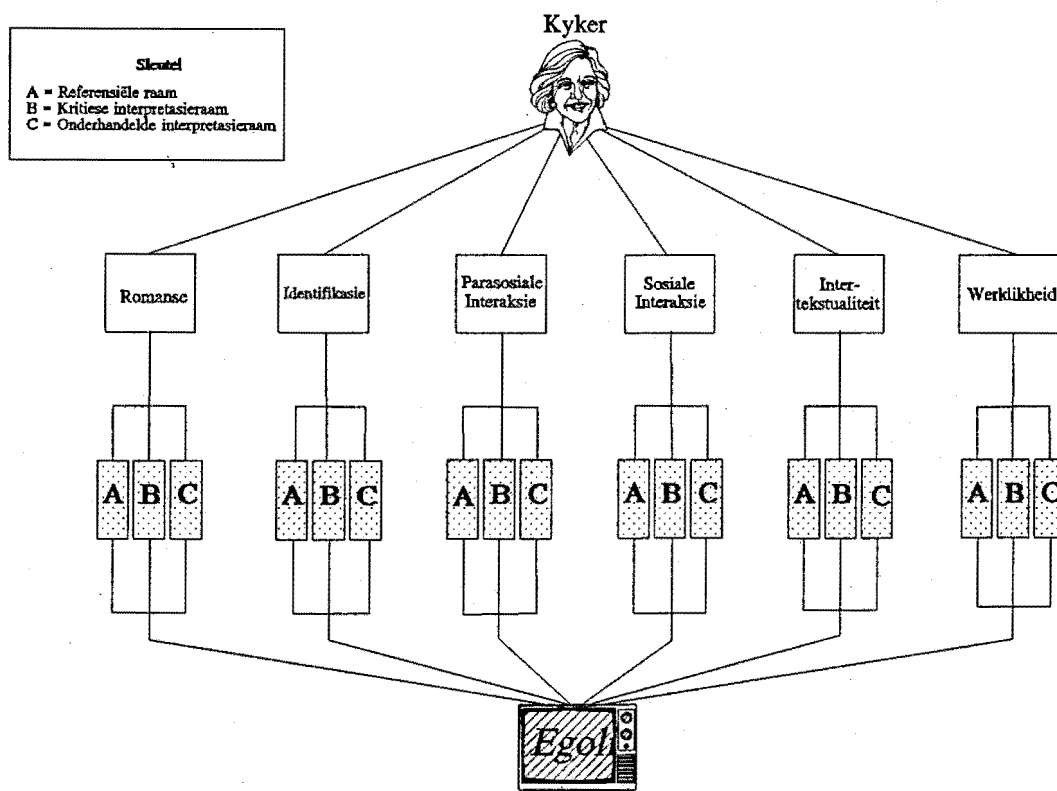
onderhoudmateriaal. Biltereyst (1995) is van mening dat 'n ontledingsmetode soos inhoudsanalise meer betroubare resultate sal oplewer en hy verwys spesifiek na die kategorieë van Liebes en Katz (1990). Hierdie kategorieë word ook vir die studie aangepas (kyk afdeling 6.5.2).

Om die groot volume transkripsies van die onderhawige studie enigsins te sistematiseer, word die transkripsies aan die hand van die volgende temas ontleed: romanse; parasosiale interaksie; identifikasie; sosiale interaksie; intertekstualiteit en *Egoli* as 'n forum vir die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede (kyk die omskrywing van die temas by 6.5.1). Soos vroeër genoem, is die temas tydens die analise van kykers se briewe aan die *Egoli*klub geïdentifiseer (kyk afdeling 6.3.5 en bylae F).

Om die kodering van die transkripsies verder te verfyn, word die voorafgaande temas **geprojekteer** op Liebes en Katz (1990) se tipologie van interpretasierame naamlik referensiële en kritiese interpretasierame. 'n Derde komponent, Hall (1980) se 'n onderhandelde posisie (hierna 'n onderhandelde interpretasieraam genoem) word by die tipologie van interpretasierame gevoeg (kyk afdeling 6.5.2).

Die model vir die analise van die transkripsies sien soos volg daaruit:

Figuur 9: 'n Model vir die analyse van gehoorinterpretasie



Vervolgens 'n omskrywing van die temas en subtemas van die bostaande model.

6.5.1 Omskrywing van die temas

(a) *Romanse*

Romanse word gedefinieer as "(t)he class or style of fictional works about idealised love. Romantic involvement, especially when idealised" (Reader's Digest Universal Dictionary 1988:1327). Romanse gaan dus om 'n sentimentele uitbeelding van die liefde. Toegepas op die kykers van *Egoli* is 'n aanname van die studie dat daar 'n behoefte by kykers is aan idieëeltipe romanse (of 'n tradisionele romanse). Hulle wil byvoorbeeld graag sien dat 'n romantiese verhouding tussen 'n man en 'n vrou 'n gelukkige einde moet hê. Dit gaan dus hier om die man/vrouverhouding wat 'n 'eeman/een vrou'-intrige as kern het (Radway 1984:56).

(b) *Identifikasie*

Die ervaring van karakters as 'werklik mense' lei tot identifikasie. Volgens Fiske (1987a:174) gee identifikasie aanleiding tot die kykers se projeksie van sy of haar eie

'real self' into the character in the process of identification. The process is motivated by the viewer's 'liking' for the character, so identification, liking, and real-seemingness are integral parts of the same reading process.

Identifikasie is in afdeling 4.2.3 in detail bespreek. Gegrond op die bespreking aldaar en die definisie van Fiske (1987a) hierbo, word identifikasie soos volg omskryf: om met 'n karakter te identifiseer, moet kykers 'n karakter(s) se sosiale rol (of aspekte daarvan) vir hulself toe-eien. Kykers kan hulself as't ware in die 'skoene van 'n karakter' plaas deur hul eie ervarings en probleme met dié van die karakter in verband te bring. Ook kan kykers 'n karakter as 'n rolmodel beskou, 'n model waarop kykers hul eie gedrag kan skoei (Livingstone 1990b:22).⁶² Dit gaan dus hier om kykers se toe-eiening van sekere eienskappe van 'n karakter soos wie kykers graag wil wees. Voorts is kykers geneig om met karakters wat baie soos hulself (die kykers) is, te identifiseer (Potkay & Potkay 1984:125). Of soos dit in Jose en Brewer (1984:912) se artikel gestel word: "There is considerable agreement among literary scholars that the greater the degree of similarity between the reader and the character, the greater the degree of identification that will result..."

(c) *Parasosiale interaksie*

Hierdie tema gaan oor die wyse waarop kykers by karakters in 'n 'parasosiale' interaksie betrokke raak " ... as if engaging with real people ..." (Livingstone 1990b:2). Dus praat kykers met en raak by karakters betrokke asof hulle (die karakters) mense van 'vlees en bloed' is. Voorts dui parasosiale interaksie daarop dat kykers

⁶² Hoewel rolmodellering streng gesproke nie onder identifikasie tuishoort nie (Livingstone 1990b maak 'n onderskeid tussen identifikasie en rolmodellering) word rolmodellering vir die doeleindes van hierdie studie onder identifikasie geplaas. Die rede is dat kykers wie 'n karakter as 'n rolmodel beskou sekere eienskappe van daardie rol vir hulself toe-eien. Kykers wil dus graag soos daardie karakter wees.

may recognise aspects of a character as similar to a significant person in their own lives, engaging in what Horton and Wohl (1956) term 'parasocial interaction',⁶³ watching the action as if playing opposite the character, as if the character were interacting with them directly (Livingstone 1990b:22.).

In 'n parasosiale verhouding word karakters dus vir kykers soos vriende; hulle praat **hardop** of in hul **gedagtes** met karakters. Ook kan kykers 'n karakter(s) vergelyk met 'n 'belangrike persoon' ("significant other" — Livingstone [1990b:22]) in hul lewe. Anders gestel: deur 'n proses van herkenning betree kykers die kyksituasie deur teenoor 'n karakter te speel wat baie is soos 'n 'belangrike' persoon in kykers se 'werklike' lewe (Noble 1975). Horton en Wohl (1976:212) verwys na parasosiale interaksie as "intimacy at a distance".

(d) *Sosiale interaksie*

In afdeling 6.2 is die sosio-kulturele konteks van televisiekyk aangespreek. Gegrond op die bespreking al daar kan die sosiale aspek van die seep-opera omskryf word as die genot wat kykers put uit die onderlinge bespreking daarvan. Voorts is gesprekke oor die seep-opera nie net tot die gesinsopset beperk nie — ook by die werkplek 'onderhandel' kykers onderling om sin uit dié genre te neem. Sulke gesprekke lei dan tot die standkoming van 'n seep-operakultuur by die werkplek. In die toepassing van die tema in hoofstuk 7 word spesiale aandag gegee aan die seep-operakultuur wat by die werkplek geskep word (kyk afdelings 6.3.2 en 6.3.3).

(e) *Intertekstualiteit*

Fiske (1987a:108) onderskei tussen horisontale en vertikale dimensies van intertekstualiteit. Die horisontale dimensie dui op die verband tussen primêre tekste soos genre, karakters, of die inhoud van 'n program. Vertikale intertekstualiteit aan die anderkant dui op die verband tussen 'n primêre teks (bv 'n program soos die seep-opera) en ander tekste — sekondêre tekste — wat na die primêre teks verwys (bv berigte in die media oor akteurs, aktrises ens).

⁶³ Die begrip parasosiale interaksie is sover vasgestel kan word die eerste keer in resepsienavorsing deur Horton en Wohl (1956, 215-229) gebruik.

Uit die briewe aan die *Egoli*klub blyk dit dat kykers veral op sekondêre tekste kommentaar lewer (bylae E).

In die konteks van die studie word intertekstualiteit omskryf as kykers se reaksies op sekondêre tekste en die invloed van daardie tekste op kykers. Sekondêre tekste sluit in

- berigte wat oor akteurs/aktrises in die massamedia (bv. tydskrifte, koerante) verskyn;
- die opsommings van storielyne in tydskrifte; en
- modevertonings en promosies (bv. *Egoli*-akteurs tree op by winkelsentrums en kykers word genooi om hul gunsteling akteurs/aktrises te ontmoet).

Ook word gelet op tersiêre tekste, dit is tekste wat deur die kykers self geproduseer word byvoorbeeld in die vorm van briewe aan die *Egoli*klub en skindergesprekke ("gossip") tuis of by die werkplek.

(f) *Egoli as 'n forum vir die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede*

Hierdie tema gaan oor die wyse waarop kykers die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikhede in *Egoli* as realisties ervaar, dit wil sê die ooreenkoms tussen die 'verbeelde' werklikheid en die empiriese werklikhede in Suid-Afrika.

Die essensie van televisierealisme word soos volg deur Fiske (1987a:24) verduidelik:

Realism does not just reproduce reality, it makes sense of it — the essence of realism is that it reproduce reality in such a form as to make it easily understandable.

Wanneer Fiske (1987a) se omskrywing van realisme op die seep-opera toegepas word, kan gesê word dat karakters en gebeure op so 'n wyse in *Egoli* uitgebeeld word dat kykers dit as 'n 'herkenbare' werklikheid ervaar. Byvoorbeeld, die tyd in *Egoli* val saam met tyd in die werklike lewe (kyk afdeling 2.4). Kykers ervaar ook die karakters in *Egoli* as 'eie mense' soos in hoofstuk 7 aangetoon word.

Soos in die inleiding van hierdie afdeling aangedui, word die voorafgaande temas geprojekteer op die kategorieë van onderskeidelik Liebes en Katz (1990) en Hall (1980). Vervolgens 'n omskrywing van die kategorieë (wat in dié studie subtemas genoem word).

6.5.2 Subtemas

Liebes en Katz (1990) se tipologie van interpretasiepatrone is afgelei uit 'n basiese onderskeid tussen referensiële en kritiese interpretasierame, dit wil sê interpretasierame wat kykers gebruik wanneer hulle mediaboodskappe interpreteer.⁶⁴ Hierdie twee interpretasierame tesame met Hall (1980) se onderhandelde posisie (hierna onderhandelde interpretasieraam genoem — kyk voetnota 67) is die **subtemas** vir die analise van die transkripsies. Liebes en Katz (1990:100) onderskei tussen **referensiële** en **kritiese interpretasierame** (hierna rame genoem).

(a) *Referensiële rame*

'n **Referensiële raam** beteken dat kykers karakters as mense van 'vlees en bloed' beskou; gebeure in die werklikheid in verband gebring met die 'verbeelde' wêreld van televisie; en gebeure en handeling moreel beoordeel.

In Liebes en Katz (1990:128) sê eie woorde oor referensiële rame: "... (G)roups involve themselves morally, that is, they relate to the program as real and argue with it". Volgens Hervey (1982:152) beskryf referensieel ook die denotatiewe-konvensionele betekenis wat kykers aan 'n boodskap heg.

Binne die referensiële kader (raam) gebruik kykers dikwels emosioneel-gelaaide woorde (dus woorde met 'n gevoelskomponent) wanneer hulle oor karakters of gebeure in 'n program praat of dit moreel beoordeel. Byvoorbeeld "poor Lynette ... die arme Nora ... die stomme

⁶⁴ Livingstone (1990b:5) verduidelik die wyse waarop interpretasierame funksioneer soos volg:

"(A)lthough in some ways people may frame television as different and thus draw upon different interpretive conventions, the very activity of framing, or applying conventions to the act of interpretation, is a common activity across media and interpersonal interactions ..."

Louwina, I don't trust Kimberley ... sy is grensloos selfsugtig". Liebes en Katz (1990) noem dit 'n 'warm' kader van betrokkenheid. Die referensiële raam stem ooreen met Hall (1980) se dominante ideologiese raam (vgl voetnota 67). Livingstone (1990b:187) is van mening dat wanneer kykers hierdie raam gebruik dit tot 'n dominante interpretasie lei — kykers heg dus 'n denotatiewe-konvensionele betekenis aan gebeure.

Binne die referensiële kader kan kykers se weergawe van insidente egter ook waardevry en sonder emosie wees. Byvoorbeeld, op die vraag "wie moet 'n vriend/vriendin in *Egoli* kry?" het van die kykers net 'n karakter se naam genoem (bv Lynette). Volgens Liebes en Katz (1990) sal die betrokkenheid 'koel' wees.

n Verdere aspek van 'n 'koel' referensiële raam is dat kykers op speelse wyse met gebeure in 'n program kan omgaan, dit wil sê hulle neem die program nie ernstig op nie. In so 'n geval kan hul wel woorde met 'n gevoelskomponent gebruik maar dié woorde dui meer op 'n spottery of ligsinnige omgang met gebeure.

(b) *Kritiese rame*

Wanneer kykers **kritiese rame**⁶⁵ gebruik, bespreek hulle die program as 'n fiktiewe konstruksie met estetiese reëls. Byvoorbeeld, kykers neem 'n kritiese posisie in wanneer hulle karakters en gebeure beoordeel in terme van die genre-konvensies van die seep-opera. Liebes en Katz (1990:100) is van mening dat referensiële interpretasies waarskynlik meer emosioneel gekleurd is terwyl kritiese interpretasies meer geneig is om kognitief te wees. Die rede is dat dit by kritiese interpretasies dit meer gaan om 'n bespreking van genres, die dinamiek van plots, temas van die storie en so meer.

Kritiese interpretasies kan egter ook emosioneel, passievol en genotvol wees (dus krities 'warm'). Byvoorbeeld, wanneer kykers bewus is van die aard van hulle betrokkenheid by karakters en temas; en die wyse waarop die struktuur van die program op hul verbeelding beslag lê.

⁶⁵ Liebes en Katz (1990, 1991) noem kritiese rame ook metalinguistiese rame.

Laasgenoemde staan as pragmatiese kritiek bekend. Hierby word ideologiese interpretasies gevoeg wat ook emosioneel 'warm' kan wees.

Voorbeelde van kritiese rame wat meer kognitief en dus 'koel' van aard is, is semantiese kritiek (kykers beoordeel temas, boodskappe in 'n program) of sintaktiese kritiek (kykers beoordeel genre-eienskappe, narratiewe formules ens).⁶⁶

Om die voorafgaande bespreking saam te vat: kykers gebruik basies twee rame in die interpretasie van boodskappe — referensiële en kritiese rame. Binne elk van hierdie rame word 'n tweede dimensie onderskei naamlik 'n 'warm' en 'n 'koel' dimensie wat onderskeidelik dui op kykers se betrokkenheid/afstand by die gebeure op die skerm.

'n Vraag wat ontstaan is of die voorafgaande rame afdoende bewyse kan lewer van kykers se interpretasies van televisieboodskappe? In die volgende afdeling word gepoog om die vraag te beantwoord.

(c) *Onderhandelde rame*

Die verdeling van interpretasiepatrone in slegs twee onderskeidende interpretasierame blyk nie voldoende te wees vir die analise van die transkripsies van dié studie nie. Navorsers (bv Biltereyst 1995; Liebes & Katz 1990; Livingstone 1990b) het gevind dat kykers dikwels beide referensiële en kritiese rame gebruik in hul interpretasie van boodskappe. Dit is 'n dus 'n mite om te aanvaar dat televisiekykers uitsluitlik van 'n referensiële of kritiese interpretasieraam gebruik maak. Daarom word 'n middelkategorie, 'n **onderhandelde interpretasieraam**⁶⁷ by die bostaande subtemas gevoeg. Op die wyse word voorsiening gemaak dat kykers in dieselfde stelling (kyk die bespreking van die ontledingseenheid by 6.5.3 hieronder) eendersyds kan pendel tussen 'n referensiële standpunt waar hulle aspekte in die

⁶⁶ Kyk Katz en Liebes (1990:114-115) vir 'n verdere bespreking van die verskillende kritiese rame.

⁶⁷ In afdeling 4.3.1 word verduidelik dat wanneer kykers vanuit 'n onderhandelde posisie gebeure interpreteer hulle in 'n mate met die dominante boodskap saamstem (die denotatief- konvensionele boodskap — kyk die omskrywing van referensiële rame). Hulle kan egter ook terselfdertyd die dominante boodskap bevraagteken of kritiseer. Dan maak hulle van twee rame gebruik — 'n referensiële en 'n kritiese raam. Dit word 'n onderhandelde raam genoem.

program as 'n herkenbare werklikheid ervaar. Andersyds kan hulle in dieselfde stelling van 'n kritiese raamwerk gebruik wanneer hulle verwys na die estetiese konstruksie van die program byvoorbeeld die wyse waarop akteurs/aktrises hulle rolle vertolk, *Egoli* vergelyk met ander seep-operas en/of ideologiese stellings maak (kyk figuur 9 vir 'n voorstelling van die interpretasierame).

6.5.3 Die ontledingseenheid

Die kleinste teleenheid vir hierdie studie — die **ontledingseenheid** — is 'n stelling. Dit wil sê, 'n kyker se antwoord op 'n vraag oor aspekte van 'n tema word as 'n stelling gekodeer. 'n Stelling kan 'n hele paragraaf wees of net een woord. Byvoorbeeld, op die vraag: "Wie moet 'n vriend/vriendin in *Egoli* kry?" word 'n antwoord soos "Lynette" as 'n stelling gekodeer omdat die vraag inderdaad beantwoord is (dit sal dan onder die kategorie referensieel 'koel' gekodeer word — kyk afdeling 6.5.2).

6.6 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is sentrale begrippe gekonseptualiseer te wel aktiewe ontvanger en die sosio-kulturele konteks van televisiekyk. Voorts is die navorsingsontwerp van die studie aan die orde gestel waar aangetoon is hoe die studie beplan is en die wyse waarop die groeponderhoude verloop het. Die relatiewe voordele en nadele van dié data-insamelingstegniek is krities geëvalueer deur te let op die probleme wat tydens die uitvoering van die groeponderhoude van die studie ondervind is. Enkele voorstelle is gemaak van hoe die probleme aangespreek kan word. Ten slotte is die koderingsstelsel beskryf en is die temas en subtemas omskryf wat gebruik word om die omvangryke transkripsiemateriaal te analiseer.

In hoofstuk 7 word die transkripsies ontleed aan die hand van die bogenoemde temas en subtemas. Deur gebruik te maak van uittreksels (sitaties) uit die groepbesprekings word die sentrale temas waaroor seep-operakykers praat, met empiriese voorbeelde toegelig.

HOOFSTUK 7

RESULTATE EN BESPREKING

7.1 INLEIDING

In hierdie hoofstuk word die resultate van die groeponderhoude ontleed aan die hand van die volgende temas: romanse, identifikasie, parasosiale interaksie, sosiale interaksie, intertekstualiteit en *Egoli* as 'n forum vir die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede. Soos in afdeling 6.5 verduidelik, word die voorafgaande temas geprojekteer op subtemas. Die subtemas gee 'n aanduiding van die interpretasierame (referensieel, onderhandeld en krities) wat deelnemers van verskillende kultuurgroepe gebruik om bogenoemde temas te interpreteer. Voor die bespreking hiervan word kortliks aandag gegee aan kykers se verwagtingshorisonne (Biltereyst 1995:196) want dié horisonne speel 'n deurslaggewende rol in die wyse waarop kykers boodskappe interpreteer.

7.2 VERWAGTINGSHORISONNE

In afdeling 6.2 is daarop gewys dat die interpretasieproses uit vier momente bestaan: kykers het bepaalde verwagtings oor 'n program wanneer hulle die kyksituasie betree; hul moet die uitgebeelde werklikheid herken; dan volg interpretasie en diskussie. In hierdie afdeling word gekyk na die deelnemers se verwagtingshorisonne⁶⁸ wanneer hulle gaan sit om na *Egoli* te kyk.

In die voorgroepvraelys is vraag 3 (kyk bylae G) gevra om kykers se verwagtingshorisonne vas te stel. Die antwoorde op dié twee vrae word in tabel 7 weergegee. Uit dié tabel blyk dat die deelnemers verwag om *Egoli* te geniet, om vermaak te word en te ontspan.⁶⁹ Soos voorts in tabel 7 aangetoon word, is die belangrikste rede waarom deelnemers na *Egoli* kyk die herkenbare Suid-Afrikaanse werklikhede: in *Egoli* word eietydse temas wat op Suid-Afrika betrekking het, aangespreek.⁷⁰ Dus dra die herkenbare Suid-Afrikaanse werklikhede daartoe by om die kykervaring meer genotvol te maak. Kykers se ervaring van die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede word in afdeling 7.8 verder bespreek.

⁶⁸ Kyk afdeling 4.3 vir 'n bespreking van die teoretiese onderbou van die studie.

⁶⁹ Die kyk na *Egoli* is deelnemers se eie privaat ruimte waarop nie inbreuk gemaak mag word nie. Op die vraag "Wat ervaar julle wanneer julle gaan sit om na *Egoli* te kyk?" het baie van die deelnemers tydens die groeponderhoude gesê dat hulle wil ontspan maar sonder onderbrekings soos advertensies, die telefoon of gesinslede wat tussenin praat. Kyk bylae F (Monitorgids) en bylae H (Transkripsies).

⁷⁰ Die bevinding stem ooreen met dié van Biltereyst (1995:196) wat ook gevind het dat VS-fiksie "moediger zou zijn in het behandelen van eigentijdse thema's".

Tabel 7: Redes hoekom deelnemers na *Egoli* kyk• Vraag 3: Hoekom kyk u na *Egoli*?

REDES	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Totaal
1. Weerspieëling van SA werklikhede (dit is realisties)	3	3	-	2	1	2	11
2. Ontspanning	2	-	2	1	3	1	9
3. Genot	3	1	-	1	-	1	6
4. Interessant	-	2	1	2	2	-	7
5. Opwinding	-	1	1	-	-	-	2
6. Identifikasie	-	-	1	1	-	1	3
7. Genre*	-	-	-	3	3	-	6
8. Algemeen**	2	-	1	-	1	-	4

* Genre sluit die volgende in: kykers hou van goeie stories en intriges, goeie akteurs of omdat *Egoli* so 'n goeie program is.

** Byvoorbeeld afleiding, onderwerp vir bespreking en inligting (dit is leersaam).

*** Sommige deelnemers het meer as een rede gegee. Daarom is die antwoorde meer as die getal deelnemers (N = 38).

Vervolgens word die resultate van die groeponderhoude aan die hand van die volgende temas bespreek. Let daarop dat by die meeste temas word die resultate uit die groeponderhoude eers gekwantifiseer en dan verder met sitasies uit die groeponderhoude toegelig.

7.3 ROMANSE

Radway (1984:56) het in haar studie oor die wyse waarop 'n groep vroulike lesers 'n liefdesroman interpreteer, tot die gevolgtrekking dat daar by vroue 'n diepgesetelde behoefte is aan 'n ideëeltipe, konvensionele romanse. Kykers idealiseer dus die liefde en wil graag sien dat 'n verhouding tussen 'n man en 'n vrou 'moet uitwerk' ('n gelukkige einde moet hê — kyk afdeling 6.5.1 vir 'n omskrywing van romanse).

Daar kan voorts gespekuleer word dat romanse ook aan kykers die geleentheid bied om te fantaseer. Volgens Ang (1990b) is die genot wat kykers put uit hul interaksie met die seep-opera, in 'n groot mate daarin geleë dat fantasie kykers toelaat om posisies of standpunte in te neem wat nie vir hulle in die werklike lewe beskore is nie. Deur middel van fantasie kan kykers dan die droomwêreld van die seep-opera betree. So word hulle deel van 'n wêreld wat struktureel verskillend is van die alledaagse werklikheid (Ang 1990b:83-84).

Die volgende drie vrae in die monitorgids (bylae F) het op romanse betrekking:

- Wie moet 'n vriendin/vriend in *Egoli* kry?
- Hoe sal julle die Chris/Lynette storielyn laat eindig?
- Hoe sal julle die Mitch/Kimberley storielyn laat verloop?

Omdat die tema **romanse** baie omvangryk is, kan sitasies alleen nie 'n goeie weergawe gee van die verskillende rame wat by romanse operatief is nie. Daarom word die die deelnemers se stellings oor romanse in tabel 8 gekwantifiseer. Die indeling van die stellings is gedoen aan die hand van die subtemas en die ontledingseenheid (kyk afdelings 6.5.2 en 6.5.3). Daar moet op gelet word dat die aantal stellings dikwels nie ooreenstem met die getal lede van 'n groep nie. Die rede is dat deelnemers soms meer as een stelling gebruik het om 'n vraag te beantwoord (bv deelnemers het soms meer as een karakter genoem wie 'n vriend/vriendin moet kry). In ander gevalle waar die hoeveelheid stellings minder is as die getal lede van 'n groep, het al die lede nie 'n vraag beantwoord het nie.

Tabel 8: Interpretasierame wat by die tema romanse operatief is

- Wie moet 'n vriend/vriendin in Egoli kry?

RAME	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Totaal
Referensieel							
warm	8	7	2	2	6	5	30
koel	2	2	3	7	6	1	21
Onderhandeld	1	1	1	-	1	-	4
Krities							
warm	-	1	-	-	-	-	1
koel	-	-	-	-	-	-	0

- Die Chris/Lynette-storielyn

RAME	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Totaal
Referensieel							
warm	8	3	4	4	7	4	30
koel	1	2	-	1	-	-	4
Onderhandeld	1	2	-	2	2	1	8
Krities							
warm	-	2	-	-	-	-	2
koel	-	-	-	-	-	-	0

• Die Mitch/Kimberley-storielyn

RAME	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Totaal
Referensieel							
warm	8	6	6	8	5	5	38
koel	1	1	2	-	-	1	5
Onderhandeld	-	3	-	2	1	1	7
Krities							
warm	-	-	-	-	-	-	-
koel	-	2	-	1	1	-	4

7.3.1 Karakter(s) wat 'n vriend/vriendin in Egoli moet kry

Op die vraag “wie dink julle moet 'n vriend/vriendin in *Egoli*?” kry het die deelnemers verskeie voorstelle gemaak. Gewilde keuses was Tarien, Nenna en Lynette (kyk bylae B en die bespreking van argetipes by afdeling 2.5.1). Kykers se voorkeur vir Lynette het waarskynlik te make met die onlangse trauma wat sy moes deurmaak (September/Okttober 1995).⁷¹ Hierdie storielyn was dus nog vars in die geheue van die deelnemers.

Oor die algemeen maak deelnemers (veral groepe 1, 2 en 6) gebruik van referensiële rame wat sterk emosioneel gekleurd is, dus stellings met 'n gevoelskomponent (kyk tabel 8). Hulle

⁷¹ In September/Okttober 1995 het die volgende storielyn rakende Lynette 'n klimaks bereik: Lynette ondersoek die verdwyning van babas. Sy kom op bewyse af van die persone wat vir die verdwyning verantwoordelik is ('n dokter en sy assistent verkoop die babas). Om die bewyse terug te kry, word Lynette deur die dokter se handlangers in haar (Lynette) se woonstel aangehou en gemartel — sy word gedwing om dwelmpille te sluk ten einde 'n afhanklikheid te bewerkstellig. Na 'n week is Lynette totaal verslaaf aan dwelmmiddels. Dan word die dwelms van haar weerhou. Die ontrekkingsimptome is so erg dat Lynette uiteindelik sê waar die bewyse is. Die skurke is egter van mening dat Lynette te veel weet en daarom dood gemaak moet word. Net voor die dokter Lynette die dodelik inspuiting toedien, kom Tim egter tot haar redding. Hierdie storielyn het baie van die deelnemers ontstel soos blyk uit die sitasies en die bespreking van parasosiale interaksie (afdeling 7.5).

praat van die karakters asof hul mense van 'vlees en bloed' is. Dié betrokkenheid is volgens Liebes en Katz (1990) se tipologie referensieel 'warm'. Byvoorbeeld:

VN: ... She (Lynette) needs someone that really cares for her. She has had a rough time so far. She must get someone that pampers her a little bit now.
(Groep 1 - bruin)

PY: I would like to see Lynette and Mitch back together. I was really sad when they split. And I would also like to see Paul and Margaret together again.
(Groep 6 - swart)

JR: I think Donna must get somebody. She really deserves someone to make her happy. (Groep 6 - swart)

Lede van groepe 3 en 4 gebruik in 'n groot mate referensiële 'koel' stellings, 'koel' in die sin dat hulle slegs 'n karakter se naam noem, maar nie daarop uitbrei of redes vir hul keuses gee nie.⁷² Hulle maak ook nie morele beoordelings nie (kyk tabel 8). Byvoorbeeld:

LE: Ek dink Tarien moet 'n vriend kry.

MP: Wie het jy vir haar in gedagte?

LE: Tim. (Groep 3 - wit)

Sommige deelnemers van groep 5 (die groep vroue met hoë akademiese kwalifikasies — kyk tabel 6) gebruik wel referensiële stellings maar op 'n meer speelse wyse (hulle val dus in die 'koel' dimensie). Die volgende sitasies dien as illustrasie:

JU: Die arme Tarien. Hulle moet vir haar en daardie ou Tim bymekaar bring.

⁷²

By afdeling 6.3.3 is genoem dat kykers van die groepe aanvanklik geïnhibeerde voorgekom het.

DL: Nenna. Sy het nog nooit 'n ou gehad nie. Sy staan almal by en help almal maar sy is eintlik ook so alleen. Hulle kan nou vir haar 'n oulike omie uitsoek. (Lag.)

Hoewel hierdie stellings op die oog af emosioneel 'warm' lyk, kon die navorser tydens die groeponderhoud aflei dat die deelnemers besig is om die draak te steek: hulle neem dus op speelse wyse die rol aan van "matchmakers".

Die volgende twee sitasies is voorbeelde waar deelnemers 'n onderhandelde raam gebruik. Hulle pendel dus tussen referensiële en kritiese rame: albei deelnemers sê wie 'n vriend moet kry ('n referensiële raam) maar hulle maak ook voorstelle oor hoe Franz Marx en sy span 'n draaiboek kan skryf en uitbrei (sintaktiese kritiek — kyk afdeling 6.5.2):

DR: (D)it irriteer [my] as hy (Franz Marx) ... alles so op 'n knop trek. Arno en Jane — hulle het nou toevallig so mooi in die prentjie ingepas. Daarom moet daar iemand nuuts ... vir Tarien inkom. Hulle moet nou nie weer een kweek uit die klompie wat daar is nie. (Groep 5 - wit)

NT: I would like to see either Nenna or Elsa match ... Imagine how they [the script writers] can carry on and enlarge the story of *Egoli* ... (Wit deelnemer in groep 1 -kyk tabel 5.)

Daar is een jong deelnemer (MZ - kyk tabel 6) wat van mening is dat 'n huwelik (of 'n vaste verhouding) nie die begin en die einde van 'n gelukkige lewe is nie. Byvoorbeeld, op 'n heel nugter wyse kom die deelnemer met 'n verrassende, teenstrydige interpretasie vorendag:

MZ: ... Ek wil sê dat sy (Tarien) dink ook te gou aan trou. Sy moet die lewe nog geniet. (Groep 2 - bruin)

In die sitasie hierbo maak die deelnemer van 'n kritiese raam gebruik — haar idees van romanse verskil van 'n dominante romantiese interpretasie (held en heldin ontmoet, trou en lewe vir altyd gelukkig saam).

'n Interessante verskynsel is dat deelnemers van 'n bepaalde kultuurgroep nie noodwendig 'n paartjie van hul eie kultuur kies nie. Byvoorbeeld, twee wit deelnemers noem dat 'n swart en 'n bruin karakter 'n vriend/vriendin moet kry:

EL: Sheko, hy moet 'n oulike meisie kry want hy is vir my baie oulik. (Groep 3 - wit)

DL: Nenna. Sy het nog nooit 'n ou gehad nie. (Groep 5 - wit)

Dieselfde geld vir swart deelnemers. Byvoorbeeld, Vula (kyk tabel 6 en bylae H) voel dat Lynette 'n vriend moet kry en dat "Lynette and Tim should get married". MJ is van mening dat "they must bring Arno back and he must sort out the thing with Jane". (Groep 6 - swart)

7.3.2 Die Chris/Lynette-storielyn

Die antwoorde van deelnemers op die vraag oor die Chris/Lynette-storielyn bied verdere voorbeelde van die wyse waarop deelnemers oor romanse fantaseer en watter interpretasierame hulle gebruik. Omdat Chris en Lynette 'n ideale romantiese paartjie is (kyk bylae B), word hul verbintenis en die verloop van die storielyn deur sommige deelnemers gesien in terme van 'n konvensionele romantiese einde. In die onderstaande voorbeeld maak 'n deelnemer van 'n referensieel 'warm' stelling gebruik.

JN: Ek wil hê dit moet eindig soos gewoonlik "and they live happily ever after".
(Groep 4 - wit)

Die volgende uittreksels is ook voorbeelde van referensieel 'warm' stellings maar hier beoordeel die deelnemers Chris se gedrag moreel:

FR: [Die storielyn] moet definitief voor die kansel [eindig] ... hy moet vergeet van sy vrou. Dit is "just to bad". Daar kan niks aan gedoen word nie en hy gaan vir die res van sy lewe so aan karring. Hy gaan nooit eendag vir Lynette kry nie ... al is hy baie lief vir haar. (Groep 5 - wit)

PY: I would not like Chris to match with Lynette because Chris is committed to his wife. For that reason I do not think he will make a perfect partner for Lynette ... (Groep 6 - swart)

Enkele deelnemers raak egter so emosioneel betrokke dat hulle 'n karakter 'doodwens' ten einde 'n ideale paartjie bymekaar te laat uitkom:

AD: ... Sy (Chris se gewese vrou) moet dood gaan ... (Groep 4 - wit)

DK: Ek dink ek is seker lelik maar ek hoop Chris se vrou gaan dood sodat hy en Lynette kan trou ... gelukkig is dit net 'n prent nê? (Groep 2 - bruin)

Hierdie kykers weet dat baie dinge in die wêreld van die seep-opera moontlik is. Byvoorbeeld, karakters kan uit 'n reeks geskryf word deur hulle te laat sterf.⁷³ Hoewel die deelnemer (DK) se referensiële betrokkenheid wel tot hoogs emosionele interpretasie lei, is dit gebaseer op vorige ervarings van die seep-opera (... "gelukkig is dit net 'n prent nê?"). Hierdie deelnemer maak dus van 'n onderhandelde raam gebruik: 'n referensiële stelling wat hoogs emosioneel is (dus 'warm') en 'n kritiese 'koel' raam waar sy haar beroep op die genre-eienskappe van die seep-opera om haar antwoord te regverdig.

Die volgende sitasie uit groep 2 is 'n verdere voorbeeld van 'n onderhandelde raam:

YM: Ek voel sy (Lynette) het so baie teleurstellings gehad and I feel that she deserves someone good and he (Chris) is a very good man. But like they said, there are a lot of obstacles that stand in their way, like the wife. I hope for the best, I hope they do get together. (Groep 2 - bruin)

Hierdie deelnemer gebruik 'n onderhandelde romantiese raam: aan die eenkant is die werklikheidsbesef dat verhoudings in die seep-opera die meeste van die tyd nie seepglad

73

In ekstreme gevalle kan 'n karakter selfs uit die dood opstaan, byvoorbeeld Bobby Ewing van *Dallas*.

verloop nie (sy beroep haar op die genrekonvensies van die seep-opera). Aan die ander kant hoop sy egter dat hulle wel bymekaar sal uitkom ('n konvensioneel-romantiese raam).

7.3.3 Die Mitch/Kimberley-storielyn

Soos in afdeling 2.4 aangetoon word, is Mitch die ideale held en baie gewild onder vroulike kykers. Sy betrokkenheid by Kimberley, die superfeeks, is egter nie vir al die deelnemers aanvaarbaar nie en sy beeld as romantiese held het skade gely:

RZ: Sy (Kimberley) is nie dieselfde klas as Mitch nie. Hy het 'n swakheid getoon toe hy met Kimberley 'n verhouding aangeknoop het. (Groep 4 - wit)

In die voorafgaande voorbeeld gebruik die deelnemer 'n referensiële 'warm' raam deur die karakter se gedrag moreel te beoordeel.

Die volgende sitasie is ook 'n voorbeeld van 'n referensieel 'warm' stelling. Hier bring die deelnemer egter Kimberley se gedrag in verband met die 'herkenbare buitewêreld':

LE: Nee, Mitch moet uit Kimberley se lewe kom. Ek is mal oor Mitch maar soos ek die ander dag vir iemand gesê het, Kimberley is die soort mens wat iemand baie maklik manipuleer. 'n Mens kry sulke mense in die werklike lewe. Sy kan vir jou wat sê en jy sal haar glo. (Groep 3 - wit)

Soos verwag kan word, voel die meeste deelnemers dat Mitch en Kimberley nie bymekaar pas nie. Byvoorbeeld, in groep 1 word soos volg oor dié twee se verhouding onderhandel:

[Nee hulle pas nie vir my nie; he (Mitch) is not for Kimberley; no, the perfect one for her (Kimberley) is that Doug Durand. They should just get together en zoom out of *Egoli*. (Groep 1 - bruin)]

Wanneer dit by die superfeeks kom, gee die deelnemers dus vrye teuels aan hulle gevoelens en verbeelding. Seiter et al. (1991:239) het in hul studie gevind dat die superfeeks aan kykers

die geleentheid bied om hul verbale aggressie (en sonder skuldgevoelens) op daardie karakters te projekteer aan wie hulle 'n afkeur het. Voorts verskaf dié projeksie aan kykers groot genot — dit bied aan hul 'n katarsiservaring waar tydens hulle van hul eie aggressie ontslae kan raak. Oor die algemeen het kykers 'n groot renons in Kimberley en huiwer nie om hul gevoelens in sterk bewoorde taal uit te druk nie. Hulle gebruik veral morele stellings wat referensieel 'warm' is.

VN: I do not think Mitch trusts Kimberley at all and Kimberley is a conniving little b-i-t-c-h... she doesn't deserve anyone... en sy moet haar karkas uit die Vorsterhuis verwyder. (Groep 1 - bruin)

JR: I cannot stand Kimberley. She doesn't deserve anyone and I think she must leave *Egoli*. (Groep 6 - swart)

Die bogenoemde kykers se interpretasies is so emosioneel dat hulle die genre-konvensies van die seep-opera uit die oog verloor — konflik en spanning word immers deur die superfeeks geskep. En sonder konflik kan daar geen storie wees nie.

Die gevoelens van groep 5 teenoor Kimberley word goed in die sitasie hieronder opgesom. Dié sitasie is ook 'n voorbeeld van hoe kykers 'onderhandel' om betekenis.

[Doen tog net iets aan Kimberley ... Kimberley hoef nie uit [die reeks] te gaan nie ... maar sy moet val en sy moet hard val ... Sy moet ook 'n bietjie terugkom aarde toe. Sy kan maar 'n bietjie vermink word hoor, sy is regtig te mooi (almal lag). (Groep 5 - wit)

Daar is egter kykers wat besef dat die superfeeks 'n noodsaaklike rol in die seep-opera speel. Hulle is dus bekend met die genre-konvensies van die seep-opera (hulle interpreteer die gebeure vanuit 'n kritiese 'koel' raam). Byvoorbeeld:

GL: Maar ek glo nie sulke karakters (Kimberley en Doug) moet uitgeskakel word nie want hulle maak die opwinding ... (Groep 2 - bruin)

PA: ... (D)aar moet sulke mense wees anders word dit te soetsappig. (Groep 2 - bruin)

RZ: ... (E)k sal nie sê dat sy uit die storie moet verdwyn nie want sy is eintlik die een wat die ...antiklimaks (!) in die storie is. (Groep 4 - wit)

ML: Maar 'n mens het mos so iemand in 'n storie nodig ... (Groep 5 - wit)

Kimberley se gedrag word deur die meeste deelnemers moreel beoordeel: sy is grensloos selfsugtig, immoreel en gewetenloos soos blyk uit die volgende opmerkings van die verskillende groepe: "Sy bedrieg mense ...; sy gaan agter sy (Mitch) se rug en sy steek nog sy dinges ook toe ...; daardie vrou het geen opregte bedoelings nie ... ja sy mors met almal."

7.3.4 Evaluering

In die studie is gevind dat die meeste deelnemers met entoesiasme die rol van "matchmakers" speel. Dit is veral die mooi, wroegende meisies (weerlose heldinne) wat die deelnemers voel 'n man in hulle lewe moet kry. Waarskynlik gaan dit hier om die universele vrees vir eensaamheid en hoe om dit te besweer. Volgens Hoijer (1992:595) maak sulke deelnemers van 'n vroulike, kognitiewe skemata gebruik waar empatie met ander mense 'n belangrike rol speel: meisies word immers van kleintyd gesosialiseer om meer geredelik as seuns uitdrukking te gee aan emosies soos empatie. Dus beïnvloed die sosio-kulturele konteks waarin meisies opgroei hul ingesteldheid teenoor mense (kyk afdeling 4.2 — Hoijer [1992] se studie). Daarom is hul in wese meer empaties as seuns. Dit blyk veral uit kykers se gebruik van woorde met 'n gevoelskomponent soos "... poor Lynette die stomme Louwna ..." om daardie karakters wat sonder 'n man in hulle lewens is, te beskryf.

Opsigtelike verskille tussen die kultuurgroepe kom nie by hierdie tema voor nie: oor die algemeen gebruik deelnemers referensieel-emosionele rame wanneer hulle die verskillende fasette van romanse interpreteer (kyk tabel 8). Die deelnemers wat wil hê dat karakters 'n man of vrou in hul lewe moet kry, stem ooreen met Livingstone (1990b:182) se klassifikasie van hierdie tipe kykers as romantici. Aanhangers van die seep-opera is dus in wese romantici

— hulle het 'n behoefte daaraan om 'n verhouding tussen man en 'n vrou te sien uitwerk. Die seep-opera bevredig inderdaad hierdie behoefte aangesien romanse die 'stapelvoedsel' van dié genre is.

Daar kom wel enkele verskille binne groepe voor. Dit bevestig een van die aannames wat in afdeling 6.1 gestel is naamlik dat die interpretasie tussen lede van groepe moontlik onderling kan verskil. Hoewel sulke deelnemers romanse steeds binne 'n dominante romantiese raam interpreteer, is dit nie 'n blindelingse romantiese interpretasie nie — dit gaan hier eerder om 'n onderhandeling om betekenis. Hierdie deelnemers stem ooreen met (Livingstone 1990b:182-183) se “negotiated romantics”. Ten slotte kan aangevoer word dat die voortdurende spekulasie oor watter paartjie bymekaar moet uitkom en op welke wyse, kykersbetrokkenheid stimuleer.

7.4 IDENTIFIKASIE

Volgens die omskrywing van identifikasie in afdeling 6.5.1 gaan dit by hierdie tema om kykers se toe-eiening van 'n karakter se sosiale rol — kykers speel daardie rol deur dit hul eie te maak. Op die wyse kan kykers hulself as't ware in die skoene van 'n karakter plaas. Identifikasie impliseer voorts dat kykers hul eie ervarings en emosies met dié van 'n karakter in verband bring. Ook kan 'n karakter as 'n rolmodel beskou word, 'n model wie se gedrag hul kan of wil naboots (of op wie hulle hul gedrag kan skoei). Voorts is kykers geneig om met 'n karakter te identifiseer wat baie soos hulle (die kykers) is.

Die interpretasierame wat by identifikasie operatief is, word in tabel 9 gekwantifiseer.

Tabel 9: Interpretasierame wat by die tema identifikasie operatief is

RAME	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Totaal
Referensieel							
warm	4	6	2	5	6	1	24
koel	3	2	2	4	4	3	18
Onderhandeld	-	2	-	-	-	-	2
Krities							
warm	-	-	-	-	-	-	-
koel	-	-	-	-	-	-	-

Deelnemers het soms meer as een karakter genoem waarmee hulle identifiseer. Daarom is die getal stellings (N) meer as die lede van 'n groep.

Die volgende stellings as referensieel 'koel' gekodeer:

- stellings waar net 'n karakter(s) se naam genoem is (dus geen redes is gegee hoekom deelnemers met 'n karakter(s) identifiseer nie)
- 'speelse' stellings
- onvolledige identifikasie

Deelnemers wat nie met 'n karakter geïdentifiseer het nie, is nie gekodeer nie.

Vervolgens 'n bespreking van identifikasie en die toeligting daarvan deur middel van sitasies uit die groeponderhoude.

Fiske (1987a:170) wys daarop dat vir baie kykers is identifikasie met karakters 'n belangrike bron van genot of plesier. Dié genot word verhoog wanneer kykers, wat soos 'n karakter wil wees, dieselfde emosies as daardie karakter ervaar. Op die vraag "met wie identifiseer julle in *Egoli*" antwoord twee deelnemers soos volg:

PT: Nenna, sy is vir my altyd so vol lewe. Sy maak almal om haar lag. Dit maak nie saak in watter "mood" jy is nie. Sy kom altyd met iets wat jou "mood" verander. Ek wens ek kon so wees dat almal gelukkig kan wees ... (Groep 2 - bruin)

BV: I could identify myself with Nenna ... when she was so sad about all her children moving out of her house. I really felt for her. (Groep 1 - bruin)

In hierdie twee sitasies beskryf die deelnemers hul identifikasie met Nenna binne 'n referensieel 'warm' kader; hulle gebruik woorde met 'n gevoelskomponent om die invloed wat Nenna op hul gemoed het, te beskryf.

Dit gebeur soms dat wanneer kykers met 'n karakter identifiseer hulle daardie rol speel, hul maak die rol hulle eie deur 'n karakter se gedrag na te boots. Die interpretasieraam is gewoonlik referensieel 'warm' soos blyk uit die volgende sitasie:

VN: ... she (Nenna) is a typical — in the New South Afrika we do not talk about coloureds anymore — coloured lady. Nenna's way of talking ... there is no twang in the way she says it. She says it the way it should be said and there is nothing plastic about her ... sy is net haarself. Sy sit nie aan nie, sy gebruik nie 'n taal wat ons nie verstaan nie en die manier waarop sy dit sê, is presies hoe dit gesê moet word. I imitate Nenna to the 'Nth' degree ... and if I want to say something that I mean, I say it just the way Nenna would have said it. (Groep 1 - bruin)

Voorts kan kykers hulself in die skoene van 'n karakter plaas deur hul eie ervarings met dié van 'n karakter in verband te bring. In die volgende uittreksels gebruik deelnemers 'n 'warm' referensiële raam wanneer hul wys op die ooreenkomste tussen die karakters en die werklike lewe. Die karakters is dus 'n mens van 'vlees en bloed':

DB: Donna is a very successful business woman. She makes you think of the reality of life, like putting yourself in her position. (Groep 1 - bruin)

MZ: Ek het baie “gerelate” met Bienkie. Ja ons was op daardie stadium in matriek. Ook maar probeer “swot”. Ek was skoon hartseer toe sy uit die storie uit is want ek vergelyk my met haar. (Groep 2 - bruin)

Lynette word deur baie van die deelnemers as ’n rolmodel beskou, waarskynlik omdat sy ’n suksesvolle beroepsvrou is. Sy is terselfdertyd ook vroulik en ’n persoon met hoë morele standaarde:

GR: Ek sal graag soos Lynette wil wees. Sy is so ’n sagte vroultjie en dinamies ... sy is ook goed in haar “job”. (Groep 5 - wit)

IN: Lynette ... omdat sy so ’n sterk persoonlikheid het en so ’n “independence” ... haar wilskrag en omdat sy so ’n vroulike figuur is. Sy is ’n eerlike persoon en sy beskerm ander mense soos Tarien ... ’n mens kan haar net admireer. (Groep 2 - bruin)

JN: Ek dink Lynette, want sy is vir my alles wat vroulik is, wat mooi is, wat sag is en sterk is. Sy is suksesvol. Sy is alles wat ek graag sou wou wees. (Groep 4 - wit)

In die voorafgaande voorbeelde gebruik die deelnemers ’n dominante interpretasieraam: hulle idealiseer Lynette se goeie hoedanighede en gebruik woorde moet ’n gevoelskomponent om hul identifikasie te beskryf.

Omdat Sonet vir niks stuit nie, wil sommige deelnemers soos sy (Sonet) wees. Sy beskik oor eienskappe wat by deelnemers ontbreek, eienskappe wat hul moontlik meer selfvertroue sal gee om hulself beter te handhaaf:

MR: Baie keer wens ek kan soos sy (Sonet) wees, soos wanneer sy Niek sommer net so aanval. Ek bedoel sy staan haar man en as ek dit nou kon doen was ek lankal bo gewees. (Groep 4 - wit)

DK: Sonet ... laat [niemand] op haar kop sit nie! Sy weet wanneer sy te ver gegaan het en sy weet hoe om dit reg te stel. Sy gaan net nou vir my 'n bietjie te ver met hierdie "pregnancy" van haar want 'n mens is mos bly as jy 'n baba kry ... (Groep 2 - bruin)

Hoewel DK met Sonet identifiseer, is sy nie blind vir Sonet se foute nie. In haar interpretasie maak DK dus van 'n onderhandelde raam gebruik: aan die een kant referensieel 'warm' waar sy Sonet se goeie hoedighede beskryf. En aan die anderkant 'n kritiese evaluering van Sonet se gedrag.

Sommige deelnemers identifiseer met karakters op grond van hul rolle as moeders. Soos by die omskrywing van identifikasie verduidelik is, is sommige kykers geneig om met karakters te identifiseer wat baie soos hulle (die kykers) is. In die volgende sitasies blyk die raakvlakke tussen die deelnemers en die karakters as moeders:

EL: Iemand met wie ek lekker kan identifiseer is Nora ... omdat ek al 'n ouer is en my kinders ook uit die huis uit is. Sy is vir my pragtig, sy speel vir my 'n mooi rol. (Wit - groep 3)

IN: Ek hou van Nenna en ek hou ook van Nora. Hulle altwee se karakters is vol liefde en ek voel gerieflik met hulle karakters. Veral Nora — sy is baie sag ... Ek dink ook partykeer sy kan meer standpunt inneem, veral met Sonet. (Bruin - groep 2)

Een deelnemer in groep 6 beskou Nora en Nenna ook as idieëeltipe rolmodelle en sy wil graag 'n moeder soos hulle wees. Haar interpretasie dui op 'n referensieel-emosionele betrokkenheid:

PY: I would really like to be a mother like Nora and Nenna. These two mothers are really models. (Groep 6 - swart)

Een swart deelnemer voel dat sy Donna as 'n rolmodel behoort te beskou omdat Donna swart is. Die betrokkenheid hier is minder intens — sy gebruik dus 'n 'koel' referensiële raam om haar identifikasie te verduidelik. Trouens, sy beskou Donna eerder as 'n model vir ander jong swart vroue:

MJ: I think Donna, obviously because she is black. She could even be a role model to young aspiring black career women ... (Groep 6 - swart)

In die volgende drie sitasies is identifikasie onduidelik (of dalk onvolledig?). Hoewel die deelnemers die goeie hoedanighede van die karakters noem, pas hulle dit nie op hulself of hul omstandhede toe nie. In die eerste voorbeeld bring die deelnemer Nora se rol met die werklikheid in verband.

MA: ... Vir Nora het 'n mens baie respek want ek meen sy maak haar kinders alleen groot — dit gebeur in die werklike lewe. Sy werk omtrent haar hande vir hulle af en sy is die een wat altyd raad het. (Groep 4 - wit)

Die volgende twee voorbeelde van 'onvolledige' identifikasie is waar (a) Lerato as 'n rolmodel "vir baie mense gesien" word en (b) Donna se voortreflikhede genoem word. Daar kan aangevoer word dat dié deelnemers 'n referensieel 'koel' raam gebruik omdat identifikasie onduidelik is. En om van 'n karakter te hou lei ook nie noodwendig tot identifikasie nie (Noble 1975), soos blyk uit die voorbeeld van Donna hier onder (net na die voorbeeld van Lerato).

PT: Ek dink Lerato is vir baie mense 'n rolmodel want sy hanteer nou al die situasies wat die mense in vandag se lewe teëkom. So baie mense glo nie dat 'n blanke meisie nou saam met 'n swart meisie in 'n woonstel moet bly nie. Sy wys vir hulle dat dit rêrig kan gebeur. Sy is so 'n oop persoonlikheid, sy is altyd vriendelik en sy doen altyd net die beste vir mense. Sy sal haarself tekort doen om iemand anders te help. (Groep 2 - bruin)

MA: Ek hou van Donna. Donna is vir my so 'n dame. Daar is van ons swart dames wat wys hulle kan ook bo uitkom en sy is die regte persoon vir die pos wat sy bekleë. Sy pas daarin. (Groep 4 - wit)

'n Deelnemer van groep 5 verduidelik op speelse wyse (dus 'n referensieel 'koel' interpretasie) watter karakter(s) vir haar 'n rolmodel is: hoewel Lynette haar eerste keuse is, kombineer sy 'n paar karakters om 'n 'supermodel' daar te stel. Die gesprek het soos volg verloop:

DR: Daar is vir my 'n baie sterk rolmodel. Dit is Lynette ... Ja, ek sal baie graag soos Lynette wil wees. Mag ek meer as een identifiseer? (Groep 5 - wit)

MP: Ja, jy mag.

DR: Ek wil verskriklik graag soos Lynette wees. Ek wil die moederlikheid en warmte van Nenna hê. Ek wil asseblief so pittig wees soos Sonet ... Daardie vrou het "go" in haar ... As jy daardie drie kombineer dink gaan jy wonderlik wees. (Groep 5 - wit)

Van die deelnemers in dié groep gaan akkoord met DR se voorstel. Byvoorbeeld:

FR: Ek dink sy (DR) het dit goed saamgevat. Ja, daardie kombinasie. Daar is baie van Nenna in. Ek dink Nenna maak dit lekker om mens te wees. (Groep 5 - wit)

Een deelnemer is onseker of sy soos iemand in *Egoli* wil wees (sy twyfel dus oor identifikasie). Daar is egter karakters wie sy bewonder. In die deelnemer se eie woorde:

ML: Ek weet nie of daar iemand is soos wie ek graag wil wees nie maar daar is 'n paar wat ek bewonder ... Nenna en Nora omdat hulle hul gesin en die mense om hulle so beskerm. En dan bewonder ek ook vir Lynette. (Groep 5 - wit)

Ook is daar enkele deelnemers wat hoegenaamd nie met karakters in *Egoli* identifiseer nie. Hulle neem dus 'n kritiese posisie in — nie die kritiese interpretasie van Liebes en Katz

(1990) nie. Dit is eerder Hall (1980) se opposisionele interpretasie waar die kykers 'n boodskap op 'n aberrante wyse interpreteer wat lynreg staan teenoor 'n dominante referensiële interpretasie.

SA: Daar is nie regtig vir my 'n karakter wat 'n rolmodel is nie. (Groep 3 - wit)

BE: Niemand nie. Ek verskil te veel van hulle. (Groep 4 - wit)

7.4.1 Evaluering

Eisenstock (1984:419-420) het gevind dat kykers geneig is om met televisiekarakters wat baie soos hulle (die kykers) is, te identifiseer. In hierdie studie is dieselfde tendens gevind. En die redes is voor die hand liggend — karakters dien as modelle vir korrekte optredes: hulle beliggaam morele en eties-aanvaarbare kwessies soos loyaliteit, eerlikheid, opregtheid en deugdelikheid. Sepies konsentreer veral op morele en sosiale kwessies om kykers se belangstelling te behou (Allen 1987a, b; Ang 1985; Brown 1987; Livingstone 1990a, b).

In hierdie studie is voorts gevind dat deelnemers met suksesvolle beroepsvroue identifiseer. Omdat die deelnemers almal beroepe beklee, kan aanvaar word dat hulle graag die hoogste sport in hulle onderskeie beroepe wil bereik. Daarom noem hulle suksesvolle beroepsvroue in *Egoli* as rolmodelle: hulle wil graag so suksesvol, goed, dinamies en professioneel in hul beroepe wees soos Lynette en Donna. Dié karakters bied dus aan die deelnemers statusaspirasies wat een van die kernaspekte van die sepie se psigologie is. Vroue in lae profielberoepe — Tarien en Vicki — word nie eers genoem nie (kyk bylae C). Sukses in 'n beroep is egter nie die enigste maatstaf nie. Nee, 'n beroepsvrou moet ook sag, vroulik en eerlik wees.

Voorts is daar deelnemers wat vanuit hulle rol as moeders met 'goeie moeders' in *Egoli* identifiseer. Lede van al drie kultuurgroepe beskou Nenna en Nora as ideale moeders. Dit is dié twee se goeie eienskappe wat deelnemers vir hulself toe-eien: hulle moederlikheid en warmte en hoe hulle hul gesinne beskerm en ondersteun.

Hoewel deelnemers neig om met karakters van dieselfde kultuurgroep te identifiseer, kom identifikasie met karakters van ander kultuurgroepe ook voor. Byvoorbeeld, bruinvroue identifiseer oor die algemeen met Nenna. Tog is daar van dié vroue wat graag soos Donna, Lerato, Lynette en Sonet wil wees. Dieselfde geld vir die ander twee kultuurgroepe: oor die algemeen identifiseer witvroue met wit karakters (Lynette, Sonet, Nora) maar Donna en Nenna is ook vir dié groep rolmodelle. Die swart deelnemers meen dat Donna en Lorato karakters is waarmee geïdentifiseer kan word. Nora en Nenna is egter ook vir hulle idieëeltipe modelle. Identifikasie kom nie so gereedelik by al die deelnemers voor nie. Sommige deelnemers is onseker oor identifikasie terwyl enkele deelnemers genoem het dat hulle glad nie met karakters identifiseer nie (kyk tabel 9).

Die subtemas help in 'n mate om aan te toon watter rame by identifikasie werksaam is. Oor die algemeen is kykers wat wel met karakters identifiseer referensieel betrokke en hulle gebruik woorde met 'n gevoelskomponent om hulle identifikasie te beskryf. Die rame kan egter minder suksesvol gebruik word in gevalle waar deelnemers (a) onseker oor identifikasie is; en (b) glad nie met karakters identifiseer nie. Die rame maak dus nie voorsiening vir aberrante interpretasies nie. Dié aspek word in hoofstuk 8 verder opgeneem.

Ten slotte word daarop gewys dat nie een van die deelnemers te kenne gegee het dat hulle slaafs met 'n karakter identifiseer nie. Uit die onderhoude blyk dat die deelnemers 'n 'spel' speel wanneer hulle hul identifikasie met karakters beskryf. Ang (19985:49) sê dat die betreding van die fantasiewêreld van die seep-opera nie 'n ontkenning van die werklikheid is nie — dit is eerder 'n speelse omgang daarmee. Anders gestel: algehele identifikasie waar kykers totaal deur 'n karakter se rol opgeneem word, kom selde voor. Wat wel voorkom is dat kykers pendel tussen die verbeelde wêreld van die seep-opera en die werklike lewe (kyk afdeling 4.2.2 ivm met die teoretiese onderbou van die studie).

7.5 PARASOSIALE INTERAKSIE

In afdeling 6.5.1 is verduidelik dat dit in hierdie tema gaan oor die wyse waarop kykers in 'n parasosiale verhouding betrokke raak by karakters en gebeure op die skerm: terwyl kykers

na 'n program kyk praat hulle hardop of in hul gedagtes met karakters — asof die karakters mense van vlees en bloed is. En omdat kykers daagliks met karakters in aanraking kom, word hulle vir kykers soos vriende. Soos een kyker (VN) in groep 1 sê: "... they became ... everyday friends ... They have become part of our lives ..."

Die interpretasierame wat by parasosiale interaksie operatief is, word in tabel 10 gekwantifiseer.

Tabel 10: Interpretasierame wat by die tema parasosiale interaksie operatief is

RAME	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Totaal
Referensieel							
warm	6	8	7	6	6	7	40
koel	-	-	-	1	7	-	8
Onderhandeld	-	-	-	-	-	-	-
Krities							
warm	-	3	1	1	-	-	5
koel	-	-	-	-	-	-	-

Die vrae wat in hierdie afdeling aangespreek word is, praat deelnemers hardop of in hul gedagtes (of albei) met karakters? Raak deelnemers emosioneel betrokke by karakters, byvoorbeeld ervaar hulle gevoelens van hartseer, woede, geluk? Herken kykers 'n karakter (of eienskappe van 'n karakter) wat soos 'n 'belangrike' persoon in hul lewens is?

In die onderhawige studie is gevind dat meeste deelnemers hul betrokkenheid by karakters binne die referensiële kader van interpretasie beskryf, dus 'n 'warm' emosionele

betrokkenheid (kyk tabel 10). Die volgende uittreksels uit die groeponderhoude dien as illustrasie van die parasosiale interaksie tussen die deelnemers en gebeure op die skerm: hulle praat hardop met karakters en sommige raak so emosioneel dat hulle tot trane en daadwerklike aksie beweeg word:

DK: Dit hang af wat gebeur het ... partykeer is jy so bly en jy gil, en jy is in 'n lekker bui ... As hulle bietjie emosioneel raak, huil ek snot en trane en dan is daar 'n spottery "ja, sy huil al weer" ... As Chris en Lynette "fight" dan is ek ontstel en ek begin sommer huil. (Lag). (Groep 2 - bruin)

IN: Ek huil ook partykeer maar so dat niemand my sien nie (lag). (E)k was baie hartseer toe Margaret-Rose die seuntjie wou vat. Dit het Nenna vreeslik seer gemaak, sy was gebreek gewees. (Uitroepe van 'oe', 'ja', 'vreeslik'.) (Groep 2 - bruin)

AD: Wanneer iemand hartseer [is] soos ... Sonet [en] haar oë is vol trane — dan voel ek hoe loop die trane. (Groep 3 - wit)

YN: I felt with Sonet when she was involved in that fight with Kay. When they were hitting one another, I actually got out of my sofa and jumped and I said "now hit her this way and hit her that way" ... I really got involved. My husband said to my "please sit down before you break something in the house". (Groep 1 - bruin)

RE: Ek sê "skiet vir Kimberley dood!". (Groep 3 - wit)

BS: Niek wat so onderdanig is aan sy vrou. Dit maak my so kwaad en dan sê ek "kan jy nie jou oë oopmaak nie. Toe nou Mamma se seuntjie, word wakker en praat met jou vrou". (Groep 4 - wit)

LL: I was very upset when they left the baby at Donna's doorstep. I felt like crying ... I said "how could a mother do that to her baby?" (Groep 6 - swart)

MJ: I said to Tim: "You are too gullible". How could he accept that woman as his mother. (Groep 6 - swart)

Hoewel sommige deelnemers die karakters nie hardop aanspreek nie, praat hulle wel met die karakters in hul gedagtes en selfs dan is die interaksie referensieel en baie emosioneel:

PA: I felt very sorry for Lynette. I felt like crying about the way that that lady handled her ... I was so cross because everytime when somebody comes in and then it feels like I can scream for help. I can tell her "Lynette please say something, just make some noise, or say 'gevaar' or 'help'!" (groep 1- bruin)

LE: ... Ek het nogal in die laaste tyd gedurende die dag baie aan Lynette gedink. Ek wonder as dit regtig met jou moet gebeur, hoe sal jy dan voel. Om daar te lê in die woonstel en jy kan niks doen nie. Ek het my nogal baie ingeleef hierdie laaste ruk ... dit was baie ontstellend. (Groep 3 - wit)

DB: My experience with Lynette was very emotional. I also felt like I could just help or scream or just call somebody. (Groep 1 - bruin)

JR: I felt for Lerato when she and Andy broke up. I think also Nenna was cruel to reject Lerato. (Groep 6 - swart)

Ook Vula⁷⁴ dink soms aan die karakters. Byvoorbeeld, sy was bekommerd "that the 'drug' people would really kill Lynette. Sometimes during the day [I] thought about how Lynette could escape from the drug people".

Die volgende stellings dien as voorbeelde van die wyse waarop deelnemers 'n karakter in *Egoli* met mense (dikwels belangrike persone — "significant others") in hul eie lewe vergelyk, dikwels vanuit hul eie rol of posisie as moeders en/of as kinders.

⁷⁴

Die swart deelnemer met wie 'n persoonlike onderhoud gevoer is. Kyk bylae H.

BS: ... Ek wou haar [Lynette] ook gehelp het. Ek dink omdat **my kinders** dieselfde ouderdom is, het ek my so ingeleef — “**sê nou maar dit was een van hulle**” en hoe sou ek nou baklei het ... Ek sou deurgestap het. Ek wou daadwerklik iets doen. (Groep 4 - wit)

MZ: Ek hou die meeste van Nenna. **Sy is ... vir my 'n regte moedertjie**. Sy kan altyd almal se probleme op haar skouers neem en almal help. **Sy herinner my baie aan my ma**. (Groep 2 - bruin)

LE: Ek is baie **lief** vir Nora. Nora is vir 'n **gesinsmens** en **ek het dit gemis in my lewe**. Ek is mal oor haar. As **ek so 'n ma kon gehad het**, dan was ek darem baie gelukkig. (Groep 3 - wit)

EL: Weet jy sy [Sonet] is een van daardie karakters van *Egoli* wat **my baie diep raak**. Sy is deur mekaar op die oomblik en sy het nie 'n man wat haar kan leiding gee nie. **Die hele ding is vir my vanuit 'n ma se oogpunt** [wat 'n dogter het], ontstellend ... ek sê “**sy is my dogter daardie**”. (Groep 3 - wit)

Dit wil voorkom of sommige deelnemers van groep 5 minder intens betrokke is by die gebeure op die skerm. Op die vraag “**raak julle soms emosioneel betrokke by die karakters?**” het drie deelnemers soos volg geantwoord:

ML: Ek moet sê ek lag saam met hulle maar huil nie sommer saam met hulle nie.

JU: Dit is nou nie so erg dat jy in tranes uitbars nie. Jy kry net so 'n knop in jou keel ...

MN: Niek en Sonet se verhouding. Die twee maak my klaar. Hulle is net aan mekaar die heeltyd. Jy kan vir hulle lag hoor ... (Groep 5 - wit)

Hoewel die kykers in die voorafgaande sitasies steeds referensiële rame gebruik, is hierdie deelnemers se interpretasies nie so emosioneel soos die voorbeelde wat vroeër gegee is van

hoe kykers tot trane en aksie gedwing word nie. Daar is dus 'n mate van kritiese afstand tussen dié deelnemers en die gebeure op die skerm. Moontlik gebruik hulle 'n onderhandelde raam binne die referensiële kader waar hulle pendel tussen referensieel 'warm' en 'referensieel 'koel' rame.

In dieselfde groep (Groep 5) het deelnemers op die vraag "raak julle soms emosioneel betrokke?" slegs na die humor in *Egoli* verwys:

DR: Die een waar ek die lekkerste gelag het, is hierdie daggakoekies ...

DL: Ek lag oor die algemeen baie vir Elsa.

Die voorafgaande sitasies dui op 'n referensieel 'koel' raam — die deelnemers se interpretasie dui op 'n 'speelse' interaksie met die karakters.

Een deelnemer wys op die ooreenkomste tussen die werklike lewe en dié in die seep-opera. Sy gebruik hier 'n 'warm' referensiële raam wanneer sy beskryf watter uitwerking spanningsvolle gebeure in *Egoli* op haar het:

YM: I will not actually cry, but I will feel depressed like the incident that happened when they injected Lynette — it is something that can happen in real life. The things that happen in *Egoli* are things that happen everyday ... (Groep 2 - bruin)

'n Ander interessante verskynsel is dat enkele van die deelnemers noem dat hulle 'n 'ingeboude kompulsie ervaar' (Liebes & Katz 1991:217-218) om uit te vind wat volgende in *Egoli* gaan gebeur: hulle 'verslind' die opsomming van toekomstige episodes in koerante of tydskrifte of kan nie wag vir die flitse (die hoogtepunte) op televisie van die volgende episode van *Egoli* nie. Byvoorbeeld:

JL: Ja, dit (die opsommings in tydskrifte) prikkel jou nuuskierigheid sodat jy [dit] net eenvoudig nie kan uitlos om te lees nie. (Groep 4 - wit)

YM: The best part I like is when *Egoli* ends and after that they tell you what is going to happen tomorrow. They leave you in suspense which is actually nice. (Groep 2 - bruin)

Volgens Liebes en Katz (1991) is dié sitasies voorbeelde van pragmatiese kritiek, dit wil sê die deelnemers maak van 'n 'warm' kritiese interpretasieraam gebruik: hulle is bewus van die 'kompulsie' en dit verskaf aan hulle groot genot en afwagting vir toekomstige gebeure in *Egoli*.

7.5.1 Evaluering

Livingstone (1990b:172-173) het gevind dat die meeste respondente in haar ondersoek "enter the referential mode" wanneer hulle hul parasosiale verhouding en interaksie met karakters in sepies beskryf. In die onderhawige studie is dieselfde tendens gevind: die meeste deelnemers herroep hul betrokkenheid by karakters binne die referensiële kader van interpretasie (kyk tabel 10). Anders gestel, die deelnemers maak grotendeels van 'n emosioneel-referensiële raam gebruik: hulle praat met passie en groot deernis oor hulle emosionele interaksie met karakters veral wanneer gewilde, goeie karakters soos Nora, Nenna, Lynette en Sonet in gevaar of psigiese pyn verkeer. Ook Hobson (1991) en Seiter et al. (1991) se navorsingsresultate stem ooreen met die bevindings van dié studie. Byvoorbeeld, van die deelnemers aan Hobson en Seiter et al. se studies het vertel dat hulle 'n intieme band voel met karakters in sepies en dat hulle die karakters as hul vriende beskou met wie hulle gesels, lag en hartseer is.

In die voorafgaande bespreking is voorts aangetoon dat kykers aspekte van 'n karakter mag herken as soortgelyk te wees aan dié van 'n belangrike persoon in hul lewe. Parasosiale interaksie berus dus op 'n proses van herkenning, dit wil sê 'n ooreenkoms tussen die alledaagse wêreld van die kyker en die 'verbeelde' wêreld van die seep-opera. Op die wyse betree kykers die aksie deur teenoor 'n karakter te speel wat baie is soos iemand wie hulle in die werklike lewe ken (Noble 1975).

Kykers se parasosiale interaksie word verder deur Timberg (1987) toegelig. Die outeur, wat na 'n lang afwesigheid weer na sy gunsteling sepie *General Hospital* begin kyk het, beskryf sy betrokkenheid by die seep-opera soos volg: : "Almost immediately I settled into my customary patterns of booing and cheering, analyzing and second-guessing my favorite characters"(Timberg 1987:164). Gesien in die lig van sy akademiese belangstelling in die seep-opera, kom Timberg (1987) tot die gevolgtrekking dat sy betrokkenheid nie net aan die dialoog toegeskryf kan word nie, maar dat dit ook deur visuele beelde en klank gestimuleer word. Die outeur is van mening dat dit die retoriek van die seep-opera is, 'n retoriek gebaseer op spesifieke kamera- en klankkonvensies, wat kykers se ervaring van die seep-opera help struktureer. Die retoriese dimensie van televisie

lies on the boundary between the informal daytime rhetorical forms of monologue, dialogue, and direct-address ... forms that create 'parasocial relationships' with the viewer ... and the framed narratives of prime time television" (Timberg 1987:165).

Dus dra dialoog, monoloog en regstreekse aanspreekwyse aan die een kant, en die retoriek van die kamera aan die ander kant, by tot die skepping van 'n parasosiale verhouding tussen kykers en karakters in die seep-opera. Omdat die narratiewe ritueel van die seep-opera draai om intense, gekonsentreerde vorms van emosies vereis hierdie genre 'n intense, intieme kamerastyl. Die stadige in en uit kruipbewegings van die kamera en die gebruik van baie nabyskote bring die kyker nader en nader aan die versluisde emosies van die karakters. Gevolglik kom kykers intiem in aanraking met karakters se intense emosies soos haat, woede, lyding, hoon en so meer (Timberg 1987:166).⁷⁵

Hiermee saam verhoog die melodramatiese elemente van die seep-opera, byvoorbeeld hoogs emosionele temas wat aangespreek word, ook kykers se betrokkenheid. Die temas is byvoorbeeld aborsie; kinderontvoering; verkragting; kapings van karre; buitehuwelike verhoudings; kinders wat ouers pyn veroorsaak (en anders om). Dit is dan inderdaad so dat kykers tydens hulle interaksie met die seep-operawêreld meer probleme in een maand teëkom as waarmee hul waarskynlik die res van hul lewe gekonfronteer sal word.

⁷⁵

Kyk Timberg 1987:165-177 vir 'n volledige bespreking van die retoriek van die kamera in die seep-opera.

Liebes en Katz (1991:217-218)) wys daarop dat hierdie deelnemende ("participatory") funksie van vervolghverhale (sepies) nie iets nuuts is nie; van die eerste navorsing oor radiosepies het dit aangetoon. Selfs in literêre navorsing oor Dickens se verhale wat in vervolghverhaalformaat gepubliseer is, is dieselfde tendens gevind (Liebes & Katz 1990).

Die bostaande voorbeelde gee 'n aanduiding van kykers se betrokkenheid by die seep-opera. Dus is die kyk na die seep-opera geen passiewe, gedagtelose kykhandeling nie (kyk die konseptualisering van die 'aktiewe gehoor' in afdeling 6.2). Intendeel, mense raak so betrokke dat hulle tot tranes beweeg word en selfs soms na die pen sal gryp om aan 'n bewonderaarsklub te skryf hetsy om lof toe te swaai of om woede en frustrasie uit te spreek (bv die briewe aan die *Egoli*klub). Kykersgenot kan in 'n groot mate toegeskryf word aan die speelse interaksie tussen kykers en die gebeure op die skerm (kyk afdeling 4.2.4).

Wat die verskillende kultuurgroepe betref, is gevind dat daar nie noemenswaardige verskille in die interpretasies is wat die groepe gebruik om hul parasosiale interaksie met karakters te beskryf nie (kyk tabel 10). Dit is wel so dat deelnemers van groepe 1 en 2 (bruinvroue) hulle gevoelens sterker uitdruk. Dit is in ooreenstemming met hul kulturele agtergrond: bruinmense is daarvoor bekend dat hulle besonder pittig en glad met die mond is. Dit wil dus voorkom of hulle meer spontaan en minder geïnhibeerd is as die ander groepe wanneer hulle hul interaksie met karakters beskryf. Daar kan dus tot die gevolgtrekking gekom word dat hoewel die intensiteit moontlik mag verskil, raak die deelnemers almal in 'n mindere of meerdere mate by die gebeure in *Egoli* betrokke. Parasosiale interaksie is inderdaad 'n universele verskynsel onder kykers van sepies. Dié verhouding wat kykers met karakters opbou kan tereg "intimacy at a distance" genoem word (Horton & Wohl 1976:212).

7.6 SOSIALE INTERAKSIE

In hierdie tema gaan dit om interpersoonlike gesprekke tussen kykers oor die seep-opera. Soos uit die bespreking hieronder blyk, is die bespreking van die seep-opera nie net tot die gesin beperk nie maar is dit ook 'n gewilde onderwerp van bespreking by die werkplek.

Vraag 7 in die voorgroepvraelys (kyk bylae G) is gevra om te bepaal met wie deelnemers *Egoli* bespreek. Die antwoorde van die deelnemers op die vraag word in tabel 11 weergegee.

Tabel 11: Persone met wie *Egoli* bespreek word.

	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Vula
1. Kollegas	6	6	4	5	5	0	1
2. Gesin, vriende, mense in die algemeen*	4	5	3	4	6	3	-

* Mense in die algemeen kan ook kollegas wees en is gevolglik onder beide kategorieë (1) en (2) geplaas.

** Daar is deelnemers wat nie die vraag beantwoord het nie, of antwoorde gegee het wat nie in een van die bogenoemde kategorieë pas nie.

Die resultate in tabel 11 is inderdaad interessant: 27 uit 38 deelnemers (dws meer as 70%) het aangedui dat hulle *Egoli* by die werkplek bespreek — dit geld veral vir groepe 1, 2, 3, 4 en 5. Dit ontbreek egter nog aan 'n seep-operakultuur by die werkplek van swart deelnemers (groep 6) — nie een lid van dié groep het genoem dat hulle *Egoli* met kollegas bespreek nie. Slegs die een swart deelnemer met wie 'n persoonlike onderhoud gevoer is (kyk voetnota 74) het genoem dat sy *Egoli* soms met haar kollegas (wit) bespreek “if an episode was upsetting or exiting”. (Kyk **Evaluering** vir 'n verdere bespreking van die gebrek aan 'n seep-operakultuur by die werkplek van swartvroue.)

Die bogenoemde resultate ten opsigte van groepe 1, 2, 3, 4 en 5 ondersteun Hobson (1990:67) se bevindings dat televisieprogramme 'n gewilde onderwerp van bespreking by die werkplek is. So 'n bespreking lei dikwels daartoe dat ander kollegas wat aanvanklik nie na 'n program (bv die seep-opera) kyk nie, aangemoedig word om deel te word van die seep-operakultuur (Hobson 1990). Met ander woorde, vroue wil nie ‘uit voel’ nie en deur na 'n program te kyk word hulle die kultuur binnegetrek — hulle word dus as't ware oorreëd om ook te kyk.

Toegepas op hierdie studie, is aan deelnemers in die voorgroepvraelys gevra of hulle nog kan onthou hoekom hul na *Egoli* begin kyk het (kyk vraag 4 - bylae G). Die volgende antwoorde op vraag 4 in die **voorgroepvraelys** dien as illustrasie van hoe deelnemers deur kollegas oorreed word om na *Egoli* te kyk:

SA: Mense by my werk het gesê ek moet kyk. En nou kyk ek. (Groep 4 - wit)

DL: Omdat my vriende en kollegas daarna gekyk het en ek nooit geweet het waarvan hulle praat as hulle die karakters bespreek nie. (Groep 5 - wit)

AL: My colleagues at work discussed it — I became curious. (Groep 1 - bruin)

Tydens die **groeponderhoude** is gevind dat deelnemers groot genot daaruit put om 'n oningewyde kyker op hoogte te bring met aspekte van *Egoli* wat vir haar (die oningewyde kyker) vreemd is. Byvoorbeeld, NT (wit deelnemer in groep 1 — kyk tabel 5) was blykbaar nie bekend met die lobolatradisie van die swart kultuur nie. Tydens die groeponderhoud het die deelnemers onder groot gelag na NT gewys en soos volg oor haar onkunde die draak gestee:

... She (IN) said “why must he pay lobola if he wants to get married, why must he save for it?” She did not know what lobola meant. And then we had to explain to her the other day ... If I had known before I got married, I told my husband the other day “you must give me ten cows”. (Laughter.) ... I have three daughters ... Yes, imagine how rich I will become ...

Die bogenoemde sitasie dien ook as 'n voorbeeld van die rol van skinder en orale kultuur (“gossip and oral culture” — Fikse 1987a:77). Die kykers bespreek nie net die gebeure in *Egoli* nie, maar bring dit ook met hul eie lewens in verband. Hulle gebruik dus 'n referensieel ‘warm’ raam om die gebeure te interpreteer. Fiske (1987a:77) wys daarop dat dit verkeerd is om vroue se geskinder (“women’s gossip”) te sien as 'n onvermoë om tussen

feite en fiksie te onderskei, “it is rather, an active engagement with issues of the program and a desire to read them in a way that makes them relevant to the rest of their lives”.

Uit die groeponderhoude blyk voorts dat die vroue se werk eerste kom, maar hulle is tog vaardig om die seep-operakultuur na die werkplek te bring en dit met aspekte van hul lewe aldaar te kombineer. *Egoli* is een van die ervarings wat hul in gemeen het en wat hulle gebruik om hulle besprekings aan te vul.⁷⁶ Op die vraag “dink julle soms gedurende die dag aan ’n karakter of ’n storielyn?” het twee deelnemers soos volg geantwoord:

LE: Net as ons daarvan praat ... anders dink ek nie daaraan nie. ’n Mens het nie regtig tyd om daaraan te dink nie. (Groep 3 - wit)

RZ: Ek dink net daaraan as dit by die kantoor onder bespreking is. (Groep 4 - wit)

Tydens die groeponderhoude is ook aan deelnemers gevra of *Egoli* ’n onderwerp van bespreking by die werk is. In die volgende sitasies blyk dit dat *Egoli* inderdaad daar bespreek word. Die seep-operakultuur begin egter vir sommige deelnemers reeds op pad werk toe:

[Of course ... we do ... on our way to work ... even at work; if we are in the rest-room we will talk about it and sometimes something just pops into your mind ... (Groep 1 - bruin)

LE: Ja, en die wat ’n mens dit so bespreek. Ja, dan sit ons so ... en dit is so ironies. Dan sit die vroumense en hulle praat oor *Egoli*. Jy weet veral ons wat nou in die bus ry. Dan praat ons oor iets wat gebeur het in *Egoli*, dan sê die mans “haai weet jy ek kyk nie maar toe ek gisteraand daar verby loop het dit en dit in *Egoli* gebeur” ... (Almal lag.) (Groep 3 - wit)

⁷⁶ Vgl Hobson 1991 se studie oor die seep-operakultuur by die werkplek.

AD: En dan kan die mans jou beter vertel en hulle opinie gee van wat daar gebeur het en wat hulle dink moet gebeur maar hulle kyk nie na *Egoli* nie! (Lag.)
(Groep 3 - wit)

Die voorafgaande uittreksels dien ook as voorbeeld van 'n skindersessie. Die vroue dryf die spot met mans se hooghartige houding en weiering om te erken dat hulle wel na 'n seep-opera kyk.

Soos onder parasosiale interaksie (afdeling 7.5) aangedui, konsentreer groep 5 veral op die humor in *Egoli*. Byvoorbeeld:

DR: Die [een] storie wat baie bespreek was, is Nenna en Elsa se daggakoekies wat hulle geëet het ... Dit was snaaks! (Lag). (Groep 5 - wit)

Tydens die onderhoud het die deelnemers van groep 5 onderling begin gesels — asof die navorser glad nie teenwoordig was nie. Die volgende gesprek kan as 'n voorbeeld dien van hoe dié deelnemers onderhandel om 'n seep-operakultuur by die werkplek te skep:

DR: (Sonet) sê gisteraand “no polka dots ...” (almal lag)

ML: “... and no frills” (Lag).

DR: Ja, “and no hint of lace”. Nou wonder ek net wat daardie kind gaan aantrek want alles is moet net “lace”! (almal lag).

Word die interpretasierame op hierdie tema geprojekteer, blyk dit dat die deelnemers hoofsaaklik in 'n referensieel ‘warm’ stemming is wanneer hulle oor hul sosiale interaksie en die seep-operakultuur by die werkplek praat. Dit is egter ook 'n ‘speelse’ interaksie want hul gedagtes word nie geheel en al deur gebeure in *Egoli* oorheers nie — hulle werk is vir hul steeds die eerste prioriteit en hulle dink net aan *Egoli* wanneer dit by die kantoor onder bespreking is.

7.6.1 Evaluering

In die studie is gevind dat *Egoli* 'n gewilde onderwerp van bespreking onder deelnemers van groepe 1, 2, 3, 4 en 5 is. Op die wyse dien *Egoli* as 'n kulturele forum vir sosiale diskoers oor aspekte van die 'verbeelde' werklikheid in die program. Dit lei daartoe dat 'n seep-operakultuur ook by die werkplek ontstaan.

Voorts dui die resultate daarop dat met die uitsondering van groep 6, deelnemers openlik vertel hoe en waar hulle oor *Egoli* tydens werksure gesels. En dit is dikwels onderwerpe oor sosiale kwessies (huweliksontrou, die boosheid van die superfeeks) en die humor in *Egoli* wat besprekings en bespiegelings ontlok. Hoewel die deelnemers hul werk eerste stel, is hul tog vaardig om hul ervaring van *Egoli* na die werkplek te bring sonder dat dit inbreuk op hul werkverpligtinge maak. Hulle slaag dus daarin om die private sfeer van hul lewe met hul alledaagse lewe by die werkplek te kombineer.

Soos vroeër gemeld, dui die resultate van hierdie ondersoek daarop dat daar 'n gebrek aan 'n seep-operakultuur by die werkplek van swart deelnemers is. Die resultate gee 'n aanduiding van hoe gepolariseerd die Suid-Afrikaanse samelewing nog is — daar is feitlik geen sosiale diskoers oor *Egoli* by die werkplekke van swart deelnemers nie. Die situasie kan waarskynlik verander soos wat regstellende aksie in Suid-Afrika beslag kry. Dit kan daartoe lei dat die vermenging van die verskillende kultuurgroepe groter momentum kry. Soos hierbo aangedui, kan die seep-opera 'n rol speel om die kloof tussen die verskillende kultuurgroepe te oorbrug. (Kyk afdeling 7.9 vir 'n bespreking hoekom swartvroue nie na *Egoli* kyk nie).

Hoewel die bevindings van die studie oor 'n seep-operakultuur by die werkplek breedweg ooreenstem met dié van Hobson (1991), is die ondersoek geensins op dieselfde vlak as dié van Hobson (1991) nie. Hobson (1991) het vir 'n week lank tydens middagete met ses vroue groeponderhoude gevoer om vas te stel hoe 'n seep-operakultuur by die werkplek tot stand kom. Sy kon dus oor 'n tydperk van vyf dae 'n grondige studie hiervan maak. Byvoorbeeld, die tye wanneer vroue seep-operas bespreek; wat hulle daaroor sê en hoe die vroue die programme gebruik om hulself en die wêreld om hulle beter te verstaan. Soos in die begin van hierdie paragraaf gemeld, is daar ooreenkomste tussen die resultate van die onderhawige

studie en dié van Hobson (1991). Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat navorsing oor die seep-opera telkens dieselfde resultate oplewer. Dit beteken egter nie dat die huidige bevindings ongeldig is op grond van die ooreenkomste met vroeëre bevindings nie; sulke resultate is inderdaad betekenisvol want dit bevestig dat wanneer en waar ookal navorsing oor die seep-operagehoor gedoen word, lewer sulke studies dieselfde resultate (Hobson 1991:178).

Die resultate van die studie dui voorts daarop dat daar by die werkplek 'n speelse omgang met *Egoli* is. Dié omgang is soos 'n skindergesprek. Deur skindergesprekke word tersiêre tekste geskep soos blyk uit die bespreking van intertekstualiteit hierna (kyk afdeling 7.7).

7.7 INTERTEKSTUALITEIT

Wat die tema betref, is by afdeling 6.5.1 daarop gewys dat aandag gegee word aan die vertikale aspek van intertekstualiteit. Dit sluit in kykers se reaksies op sekondêre tekste in die massamedia (berigte oor akteurs, opsomming van storielyne). Voorts word ook gelet op tersiêre tekste — dit is tekste wat deur kykers self geskep word deur byvoorbeeld briewe aan die *Egoliklub* asook interpersoonlike gesprekke tussen kykers. Fiske (1987a) noem dit “oral gossip”. Dus gaan dit by intertekstualiteit ook oor die genot van 'n skindergesprek. Soos een deelnemer sê:

ML: Ek is (elke aand) 'n bietjie opgewonde want ek dink “wat gaan nou met daardie een gebeur”. Dit is soos skinder. Ons hou mos almal van skinder en dan sit jy sommer openlik daar voor die kassie en skinder. (Groep 5 - wit)

Die deelnemers praat ook met deernis en humor oor skinder- en kletskouse in *Egoli*:

[As Elsa nie daar is nie kan die storie nie aangaan nie. Sy kan so lekker skinder ... Sy hou 'n mens op hoogte van wat gebeur ... As jy die storie die dag gemis het en jy kom nie die volgende dag by iemand uit nie, kan jy maar na Elsa luister ... (Groep 4 - wit)

'n Noodsaaklike element van televisie is dié medium se intertekstuele verhouding met ander media, dit wil sê dit wat oor televisieprogramme gesê en geskryf word. En sekondêre tekste speel 'n belangrike rol in die wyse waarop kykers televisieboodskappe interpreteer (kyk die bespreking van die Hennie Smit-geval later). Daarom kan die invloed van televisie nie bloot toegeskryf word aan die aantal ure wat kykers voor die televisiestel deurbring nie: televisie se strekwydte is veel wyer as gevolg van sekondêre tekste — dit wil sê, dit wat oor aspekte van dié medium geskryf en gesê word. Deur middel van sekondêre tekste dring televisie kykers se kulturele lewe verder binne en dit maak die kykervaring meer genotvol, soos blyk uit die volgende brief van 'n kyker aan die *Egoliklub*:

Januarie 1995

Beste Anna,

Baie dankie vir die weeklikse artikels oor *Egoli* en die sterre in *Keur*. Ek kan elke week nie wag om die winkels in te vaar en die *Huisgenoot* en *Keur* te koop nie, dis wonderlike vermaak. LD

Tydens die groeponderhoude het van die deelnemers te kenne gegee dat hulle die opsommings van episodes asook tydskrifartikels en koerantberigte oor die sterre van *Egoli* lees. Die volgende voorbeelde illustreer kykers se intertekstuele verhouding met die media:

[Ek is lief om die *Huisgenoot* of die koerant die hele week s'n (opsomming van stories) te lees. Ek geniet dit om te weet wat vooraf gaan gebeur.⁷⁷ (Groep 3)

[Ek lees dit graag ... As ek 'n "magazine" kry, lees ek net dit! (Lag.) As ek 'n tydskrif kry, lees ek eerste dit ... die *Sunday Times Magazine*, die *Huisgenoot* ... (Groep 2)

Vula (kyk voetnota 74) lees ook graag artikels oor die akteurs/aktrises veral die tydskrifte *You* en *Femina*. Sy lees die artikels in tydskrifte "to learn more about what they are in real life".

⁷⁷ Soos by parasosiale interaksie (afdeling 7.5) aangedui is, is daar ook kykers wat dit nie kan weerstaan om die opsomming van storielyne in koerante en tydskrifte te lees nie. Dit verhoog die genot van die kykervaring.

Sy het ook gelees dat “Bertie is a child molester and therefore doesn’t like him”. Vervolgens word na die geval Hennie Smit gekyk as ’n voorbeeld van die invloed van sekondêre tekste.

Sensasionele berigte oor ’n akteur is vir koerante ’n sappige skinderbrokkie maar dit kan verreikende gevolge vir ’n akteur hê soos wat die geval met Hennie Smit was.⁷⁸ In *Rapport* en *Sunday Times* (1994) is berig dat Hennie Smit voor die hof moes verskyn op ’n aanklag van kindermolestering. Kykers van *Egoli* het onmiddellik gereageer met briewe aan die *Egoliklub* (tersiêre tekste) en geëis dat Bertie so gou doenlik uit *Egoli* verwyder word. Franz Marx het Hennie Smit toe vir langer as ’n jaar onttrek van enige optredes in *Egoli*. Die saak is ongeveer ’n jaar later uitgegooi op grond van onvoldoende getuies en eers toe het Hennie Smit weer sy verskyning in *Egoli* gemaak. Die stigma het egter bly kleef. Tot op hede is daar kykers wat glo dat Hennie Smit alias Bertie ’n kindermolesteerder is. So skryf een kyker aan die *Egoliklub*:

(Ongedateer)

Insake Hennie Smit: Bertie Roelofse

Ek is baie teleurgestel dat Hennie Smit nog steeds in *Egoli* speel nadat hy die hoofbespreking in al die koerante was. Ek dink nie u het die regte ding gedoen nie en ek gee nie om of sy saak uit die hof gegooi is nie. Dit is eerder ’n beter rede om hom uit die program te skors want nou sal ’n mens nooit regtig weet nie. Maar ek glo dit nogal van hom en hy is glad nie oulik nie. Hy is uiters irriterend en hy walg my. Ek is mal oor *Egoli* daarom dink ek hy pas nie meer in nie. Hoe moet sy medespelers voel?

LV

Uit die resultate van die groeponderhoude wil dit voorkom of deelnemers in drie kampe oor Bertie verdeel is: dié wat teen Bertie gekant is; dié wat steeds baie van hom hou en dié wat wel bewus is van die berigte, maar voel dat koerante nie altyd die waarheid praat nie. (Laasgenoemde groep is egter in die minderheid.)

⁷⁸ Hennie Smit vertolk die rol van Bertie in *Egoli* — kyk bylae B. Na die koerantberigte oor Hennie Smit verskyn het, het Franz Marx hom vir langer as ’n jaar onttrek van enige optredes in *Egoli*.

Vervolgens enkele sitasies van dié deelnemers wat 'n sterk afkeur in Bertie het. Uit die voorbeelde blyk ook die invloed wat berigte in die media op die deelnemers gehad het. Soos verwag kan word is kykers se interpretasie hoogs emosioneel en hulle beoordeel sy gedrag moreel.

DR: Hy (Bertie) is pateties ... walglik ... uit die aard van sy persoonlike geskiedenis. Dit het my verskriklik beïnvloed ... dit is persoonlik, maar ek kan daardie aspek van die lewe enigsins vergewe nie. So 'n groot mens was ek nog nooit gewees nie. Of hulle voldoende bewyse gehad het of nie ...
(Groep 5 - wit)

MJ: I don't like Bertie. I think he is just there for comedy ... And also because of what I read in the newspaper. I used to like him. But I don't like him anymore because he is a child molester. Every time when I see him he reminds of that story in the newspaper. (Groep 6 - swart)

IN: Bertie. I hate him. Vir my is Bertie se karakter regtig 'n skande. (Groep 2 - bruin)

Die volgende groep kykers is gek na Bertie. Hulle gebruik emosioneel-gelaaide woorde om hul gevoelens te beskryf:

PY: I love Bertie. You know there is one thing that made me understand the soft side of Sonet. I used to feel negative towards Sonet ... she is a selfish spoiled brat. But when I realise that this girl loves Bertie with all her heart and sole, I began to understand Sonet. (Groep 6 - swart)

YM: I like him a lot because he sometimes breaks the tension between people.
(Groep 2 - bruin)

Daar is ook die groep kykers wat minder intens voel oor die berigte in die massamedia. In hul interpretasie pendel hulle tussen 'n referensieel 'koel' en 'n referensieel 'warm' raam om

die gebeure met die werklikheid in verband bring. Op die vraag: “Het julle die berigte wat oor Bertie verskyn het gelees en het dit julle beïnvloed?” antwoord twee deelnemers soos volg:

PT: In 'n mate ja ... maar kyk ... koerante jok oor maar [partykeer] baie. (Groep 2 - bruin)

MH: Dit het in 'n mate. Jy weet 'n (mens) voel maar so 'n bietjie aardig. (Groep 4 - wit)

Vervolgens word gekyk na 'n uittreksel uit groep 5 om te illustreer hoe kykers tydens 'n groepsessie onderhandel om tersiêre tekste te skep. Ook hulle gebruik 'n referensieel 'warm' raam om hulle gevoelens te beskryf:

[... hy (Bertie) probeer te snaaks wees. Daar is nou niks meer snaaks nie, 'n mens lag nie meer vir hom nie. Ja, (onduidelik — deelnemers praat onderling) ... hy kan nie meer groei nie ... hy kan nie 'n werk kry nie, hy kan net dagga plant ... as hulle nie meer weet wat om te doen nie, dan sit hulle hom nou maar die aand in ... en naby Kersfees sit hulle Bertie in om 'n paar snaakse goed te doen ... Jy is heeltemal reg hoor ... dit is nie reg dat hulle met hom spot nie ... ek dink nie hulle spot met hom nie ... hulle probeer om hom snaaks te laat lyk en hy is nie regtig snaaks nie ...

Volgens Fiske (1987a:124) word tersiêre tekste ook geskep wanneer gehoornavorsing gedoen word, dit wil sê kykers se response op vrae wat navorsers aan hulle stel. Die sitasies wat by die verskillende temas gegee word, dien as voorbeelde van hoe tersiêre tekste tydens groeponderhoude geskep word. Voorbeelde van 'n skindergesprek as 'n vorm van tersiêre tekste is reeds gegee by die tema **sosiale interaksie** (kyk afdeling 7.6).

'n Ander voorbeeld van intertekstualiteit is die verwysing na Suid-Afrikaanse werklikhede in *Egoli*. Byvoorbeeld, karakters in *Egoli* wat gesels oor die Bafana Bafanasokkerspan wat die Afrika-kampioenspanne gewen het; Suid-Afrika se oorwinning tydens die Wêreldrugbybeker;

en die besoek van die koningin aan Suid-Afrika. Die uitbeelding van grepe uit die Suid-Afrikaanse werklikhede is kenmerkend van Marx se styl. Soos in tabel 7 aangetoon word, is dit die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikhede (as 'n vorm van intertekstualiteit) wat kykers voor die televisiestel vasgenael hou.

7.7.1 Evaluering

Intertekstualiteit is nie 'n unieke eienskap van televisie nie — dit kom by alle media voor. Fiske (1991:64) verwys na Barthes (1975) se beskouing dat kultuur 'n web van intertekstualiteit is, en dat alle tekste na ander tekste verwys. So is die skinderstories oor Hennie Smit in die koerante 'n voorbeeld van die werking van sekondêre intertekstualiteit. By die blootstelling aan die sekondêre tekste maak kykers hulle eie afleidings. Soos hierbo aangetoon, is dit duidelik dat as 'n persepsie eers oor 'n akteur gevorm is, is dit moeilik om kykers tot ander insigte te bring. Daar is steeds kykers wat glo dat Hennie Smit 'n kindermolesteerder is — al kon sy skuld nie bewys word nie. Die sekondêre tekste het vir kykers 'n bepaalde werklikheid geskep al is dié werklikheid ook hoe 'onwerklik'. Die kykers se reaksies op Hennie Smit (briewe aan die *Egoli*klub), en skindergesprekke tydens die groeponderhoude, is voorbeelde van tersiêre intertekstualiteit.

Tersiêre tekste as die wyse waarop mense oor gebeure praat, is nie net 'n respons nie “but is read back into it ...” (Fiske 1991:66). Dit wil sê, die media en vriende se skindergesprekke oor karakters beïnvloed die aanhoorders van sulke gesprekke. Fiske (1991:67) wys daarop dat intertekstuele verhoudings baie kompleks en gevarieerd is. Hulle word geaktiveer tydens die kyksituasie en die kykproses kan slegs in verhouding tot hulle beskryf word. Intertekstuele verhoudings is nie inherent aan die teks of kykers nie maar word geskep tydens interaksie in die kulturele proses. Hulle tree op as 'n agent vir die oopheid in 'n teks en vereis aansienlike 'semiotiese' aktiwiteite en kundigheid van die kyker. Die aktivering van intertekstuele verhoudings op 'n bepaalde manier in plaas van ander, is een van die wyses waarop kykers hulle 'kulturele gesag' oor 'n teks kan uitoefen (Fiske 1991:67).

7.8 *EGOLI* AS 'N FORUM VIR DIE UITBEELDING VAN DIE SUID-AFRIKAANSE WERKLIKHEDE

In hierdie tema gaan dit om deelnemers se ervaring van die herkenbare werklikhede in *Egoli* en die rame wat hulle gebruik om dié werklikhede te interpreteer. Soos in afdeling 7.2 aangedui, herken kykers gebeure in *Egoli* as eg Suid-Afrikaans. Die volgende sitasies gee 'n aanduiding van die deelnemers se belewenis:

[Ja, dit is baie wonderlik ... jy sien hoe hulle gaan stem, die rugby ... (Groep 5 - wit)

CR: Ja, die vakansiedae maak *Egoli* baie realisties. Jy stap saam. (Groep 5 - wit)

PY: ... I love it (*Egoli*) because it is a South African soapie. I know Rosebank and I recognise familiar places. For the first time on television we are looking at a soapie that is about our own country. (Groep 6 - swart)

MJ: I like the way they portray current events like the visit of the queen and the rugby and for instance the hijacking (of Nora) and the high crime rate when they introduce those boys ... it is very realistic ... also the way they portray the different classes. When you think of (the) high and mighty Vorsters and the poorer Naudé's ... (Groep 6)

Die swart deelnemers se belewenis van aspekte van *Egoli* as 'n realistiese greep uit die Suid-Afrikaanse samelewing, is besonder insiggewend. Later word in die afdeling aangetoon dat hul ervaring van ander aspekte van *Egoli* verskil van dié van die ander groepe in die studie.

Tydens die groeponderhoude het die volgende vrae uiteenlopende reaksies ontlok:

- Kan *Egoli* as 'n kulturele forum gebruik word vir die uitbeelding van verskillende kultuurgroepe, byvoorbeeld hul gewoontes?

- Het julle iets van ander kulture geleer sedert julle na *Egoli* begin kyk het?

Die groepe se antwoorde op *Egoli* as 'n kulturele forum word in tabel 12 gekwantifiseer.

Tabel 12: Interpretasierame wat by die tema '*Egoli* as 'n forum vir die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikede' operatief is

RAME	GROEPE						
	1	2	3	4	5	6	Totaal
Referensieel							
warm	8	10	2	10	3	3	36
koel	-	-	1	1	1	1	4
Onderhandeld	1	1	3	3	5	1	14
Krities							
warm	-	-	3	-	-	6	9
koel	-	-	2	-	2	2	6

Vervolgens enkele uittreksels uit die groeponderhoude om te illustreer hoe die verskillende groepe *Egoli* as 'n forum vir die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikhede, interpreteer.

7.8.1 Groepe 1 en 2

Uit tabel 12 en die sitasies uit die groeponderhoude hieronder, blyk dit dat die twee bruingroepe se reaksies oorwegend positief is: hulle meen dat *Egoli* wel as 'n kulturele forum kan dien. Hul ervaring van die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede word binne 'n referensieel warm kader beskryf:

DB: Definitely, because we have never seen coloureds, blacks and whites acting together on one screen ...

GL: Ek dink hulle probeer vir ons sê dat ons almal gelukkig kan wees. Ons kan dit maak... Die feit dat daar soveel verskillende nasionaliteite daaraan (*Egoli*) deelneem en vrylik meng met die ander een ...

Een deelnemer besef dat die uitbeelding van die huidige Suid-Afrika idealisties is. In die situasie hieronder maak sy van 'n onderhandelde raam gebruik: aan die een kant besef sy dat *Egoli* nie die werklike Suid-Afrika reflekteer nie — aan die ander kant hoop sy egter dit kan werk:

DK: Dit (*Egoli*) sê baie oor die nuwe Suid-Afrika maar partykeer gaan dit 'n bietjie te vlot want dit is nie [altyd] so in die regte lewe nie. Maar dit wys jou net dat as almal saamspan en almal gee liefde en aandag aan almal, maak dit nie saak watter kleur of ras jy is nie — dan kan dit regtig werk.

Die volgende situasies dien as voorbeelde dat 'n mens wel iets oor ander kulture in *Egoli* kan leer.

GL: Ek voel dit leer mense baie. Dit leer jou om met ander mense oor die weg te kom. Soos Elsa, sy wou eers niks geweet het van Lerato en Cheko-hulle nie. Nou praat sy en leer sy glads Sotho te praat ... (lag).

[Ja, byvoorbeeld die tyd in *Egoli* dat Lerato ... lobola moes uithaal ... sy het vasgehou aan haar kultuur en dit was vir my baie mooi ... Dit is goed so, jy kan nie alles weggooi (omdat) jy in ander omstandighede is nie. Jy moet vashou aan wat jy in glo. Ek dink dit was baie interessant... ons weet nou ... wat gebeur by lobola ... ons het geweet voorheen maar nie die proses nie.

Soos in tabel 12 aangetoon word, interpreteer die meeste deelnemers van groepe 1 en 2 die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede binne 'n referensieel warm kader.

7.8.2 Groep 3

Lede van groep 3 twyfel of *Egoli* as 'n kulturele forum kan dien. Die volgende deelnemer beskryf haar mening binne 'n onderhandelde raam:

LE: Ek weet nie. Ek glo nie. Want kyk omdat ons groot geword het met die swart mense van ons land as 'n aggressiewe mens ... hulle is wreed en in *Egoli* is daardie drie mense (Sheko, Donna, Lerato) ... so sag en dierbaar en vredeliewend. Dit is nie die werklike kultuur wat oorgedra word nie.

Een deelnemer in die groep reageer heftig op die vraag of *Egoli* 'n kloof kan span tussen die verskillende kultuurgroepe. Die idee is vir haar hoegenaamd nie aanvaarbaar nie. Haar interpretasie is baie emosioneel:

SA: Kyk die oomblik as *Egoli* dit gaan doen dat hy hierdie ding wil uitbeeld, dan kyk ek nie meer nie. Want ek is siek en sat om van die môre tot die aand hulle (die swartes - MP) in my keelgat te laat afdruk.

Die meeste deelnemers van die groep voel dat *Egoli* nie as 'n kulturele forum gebruik moet word nie. Hulle het ook nie veel van ander kultuurgroepe geleer nie. EL beantwoord die vraag en die ander beaam dit. Die interpretasieraam is koel — dit ontbreek aan woorde met 'n gevoelskomponent:

EL: Slegs toe Cheko-hulle se pa en ma in die storie was. Toe kon jy sien jy tel iets van hulle kultuur op.
(Die ander beaam dit.)

Een deelnemer (SA) in dié groep wys daarop dat *Egoli* reflekteer meer “ons kultuur ... dit kom uit — daar is moederlikheid ... Dit is nie soos hulle regtig is nie. Okay dit is nie soos ons geleer het hulle is nie”. Hierdie stelling is ideologies warm — sy maak van stereotipes gebruik om haar belewenis van swartes te beskryf (kyk afdeling 3.5 vir 'n bespreking van stereotipes en ideologie).

7.8.3 Groep 4

Die groep is oorwegend positief oor *Egoli* as 'n kulturele forum.

BS: Dit is hoog tyd dat so iets moes ingekom het want regtig hulle maak jou oë oop. Eintlik besef mens nou eers dat daar baie dinge is wat hulle baie beter as jy kan doen. Hulle het net sulke goeie akteurs soos ons. Vandat daar nie meer onderdrukking is nie kan hulle ook uitblink.

MR: Ja, laat hulle die swartes inbring in die storie ja. Daar waar Tarien en Lerato saam in een woonstel bly en daardie houding van ou Elsa ... Sy was mos eers teen hulle ... nou is sy saam met hulle.

Uit die uittreksel hieronder blyk dat groep 4 wel iets oor ander kulture geleer het. In die volgende sitasie is die interpretasie referensieel en moraliserend:

MA: Ja, as hulle by mekaar is, soos toe haar (Lerato) se ouers nog op die toneel was. Dan sien jy duidelik die verskil tussen hul kultuur en ons kultuur. Gooi jy hulle saam, kan die ding nog steeds werk. Jy moet mekaar net respekteer vir wat jy is en waar jy vandaan kom.

Een deelnemer van groep 4 wys op die ooreenkomste tussen wit- en bruinmense en hoe hulle van swartmense verskil. Sy maak van 'n onderhandelde raam gebruik: aan die een kant is interpretasie referensieel warm — sy bring die verbeelde wêreld in verband met die herkenbare werklikheid. Aan die ander kant maak sy 'n krities-ideologiese stelling wanneer sy wys op die verskille tussen die kultuurgroepe:

MA: Kleurlinge en swartes se kultuur verskil hemelsbreed van mekaar ... Ons en die kleurlingvolk kan makliker saamleef as wat ons en die swartes kan. Die mense wat saam met my werk is kleurlinge en ons kom baie goed oor die weg.

7.8.4 Groep 5

Die groep voel oor die algemeen dat *Egoli* nie as 'n kulturele forum gebruik kan word nie. Hoewel dit baie leersaam sal wees om van ander kulture te leer moet *Egoli* nie daarvoor gebruik word nie. Soos ML sê: "... as jy na *Egoli* kyk wil jy nie nog iets leer nie. Want *Egoli* is nie 'n "leerprogram nie".

In die bogenoemde sitasie gebruik die deelnemer 'n krities 'koel' raam: sy beroep haar op die genre-eienskappe van die seep-opera om haar besluit te regverdig. Ook die deelnemer DR het niks van ander kulture geleer nie: sy het 'n basiese kennis van die swart kultuur en die aspekte van die swart kultuur wat in *Egoli* uitgebeeld word, is baie elementêr. Oor die algemeen verskil dié groep se interpretasie van die uitgebeelde werklikheid van interpretasies van groepe 1, 2, en 4 wat aangedui het dat hul wel iets van ander kulture geleer het.

7.8.5 Groep 6

Deelnemers van die groep gebruik in 'n groot mate kritiese rame (kyk tabel 12). Byvoorbeeld, een deelnemer (MJ) sê dat *Egoli* "... portrays South Africa as it should be, not as it is".

Die onderskeid tussen 'n model **vir** en **van** die samelewing (Fourie 1983) is baie interessant. Die deelnemer is 'n dosent wat spesialiseer in literêre kritiek. Sy gebruik haar beroep as 'n kognitiewe raamwerk (Hoijer 1992) om die verbeelde werklikheid in *Egoli* te beoordeel. Die deelnemer se interpretasie van *Egoli* as 'n samelewing soos dit behoort te wees en nie soos dit is nie, is in die kol. *Egoli* beeld in 'n groot mate 'n idealistiese Suid-Afrika uit. Soos PY oor die uitbeelding van die nuwe Suid-Afrika sê: "It is fun but it is not easy ... we still have a long way to go ..."

Een deelnemer (LL) is wel van mening dat *Egoli* moontlik as 'n kulturele forum gebruik kan word: "... Lerato and Tarien are now sharing a flat. Maybe they are telling us that members of different cultural groups can live together ..."

Soos dit dikwels gebeur, dink mense in terme van stereotypes oor daardie groepe wat vir hul problematies is en van wie hul 'n beperkte kennis het (kyk afdeling 3.5). In die volgende sitasies word Elsa as 'n Afrikanerstereoptipe beskou. PY het egter Elsa se veranderde houding opgemerk:

PY: Elsa is an Afrikaans stereotype — she was upset when blacks moved into Malborough Mansions ... But now she has changed. It shows that different people can live together in harmony.

MJ: Elsa is a typical Afrikaner lady — now and then she will speak Sotho ... she is (also) a typical “boerema”. Afrikaner mothers are typical like African mothers.

Dan verduidelik MJ dat Afrikaanse en swart moeders bemoeisiek is: hulle meng met hul skoondogters in en sodra 'n vrou getroud is word sy die besitting van die hele familie. (Kyk bylae H - groep 6). Afgesien van 'n stereotipe denkwys maak die deelnemer volgens Hoijer (1992:596-597) waarskynlik ook van 'n subjektiewe of private skemata gebruik: sy bring haar persoonlike ervaring van 'n skoonmoeder in verband met skoonmoeders in die algemeen.

Voorts is die swart deelnemers van mening dat hoewel *Egoli* enkele aspekte van die swart kulture reflekteer, is die program gemik op 'n wit gehoor. Dit is inderdaad 'n korrekte interpretasie want *Egoli* beeld hoofsaaklik 'n samelewing uit wat verteenwoordigend is van wit kultuurgroepe in Suid-Afrika (kyk bylae C.) Dit is interessant om daarop te let dat nie een van die bruinvroue hieroor kommentaar gelewer het nie. Waarskynlik omdat hul kultuur en dié van die wittes na aan mekaar is.

Daar is egter enkele aspekte van die swarkultuur wat volgens lede van groep 6 realisties uitgebeeld word. Die stellings uit die groeponderhoud word soos volg opgesom (kyk bylae H - groep 6):

- Die lobolatradisie waar die bruidegom die ouers moet betaal (in die vorm geld of beeste) om met hul dogter te trou, is 'n vaste tradisie van die swart kultuur — selfs jongmense

glo in die gebruik. Dit is ook so dat swart ouers (soos die geval met Lerato) dikwels vir 'n dogter 'n lewensmaat kies.

- Volgens MJ is dit ook tipies van swart moeders om ongewenste kinders te vondeling te lê. (In *Egoli* het 'n ongehude swart moeder 'n baba wat met die VIGS-virus besmet is op Donna se voorstoep gelaat.) Volgens MJ doen ander kultuurgroepe dit nie.
- Die opkomende swart geslag entrepreneurs in *Egoli* reflekteer op realistiese wyse iets van die swart kultuur in die "townships". Ander voorbeelde van entrepreneurskap is kospakkies en stokvel.
- Ouerskap word ook realisties uitgebeeld: dit maak nie saak wat die kleur van jou vel is nie en of jy ryk of arm is nie — alle gesinne het dieselfde probleme.

Die redes hoekom daar so min swartvroue is wat na *Egoli* kyk, word in afdeling 7.9 kortliks bespreek.

7.8.6 Evaluering

In afdeling 4.2.2 is daarop gewys dat mense in 'n sosio-kulturele wêreld leef wat geanker is in historiese tradisies. Daarom bepaal mense se historisiteit in 'n groot mate wat hulle is, hoe hulle dink en voel. Die interpretasie van 'n teks word altyd met 'n voorkennis van 'n onderwerp benader. Dié kennis ontstaan vanuit die kultuur waarbinne mense gebore word en opgroei. Daarom sal verskillende kultuurgroepe verskillende kognitiewe skemata of interpretasierame ontwikkel en gebruik wanneer hul boodskappe vertolk (Hoijer 1992:584). Anders gestel: as gevolg van verskillende sosio-kulturele omstandighede sal kultuurgroepe interpretasierame gebruik wat geanker is in die sosiokulturele en -politieke omstandighede waarin hulle opgegroe het.

Die resultate van dié studie ondersteun die voorafgaande teoretiese aannames: die verskillende kultuurgroepe se interpretasie van die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede verskil as

gevolg van die verskillende sosio-kulturele omstandighede waarin hul opgegroe het. Vervolgens enkele voorbeelde.

In die jare voor die ontbanning van die ANC in 1991 — dit was die jare toe apartheid die amptelike beleid van die Nasionale Party (NP) was — is die menseregte van die bruin- en swartkulture ontken. Hulle het geen stemreg gehad nie en teaters en ander openbare plekke was vir hulle verbode. Ook kon dié kultuurgroepe nie saam met wit akteurs/aktrises in televisieprogramme optree nie (kyk afdeling 3.5 ivm ideologie en stereotipes). Apartheid het dus meegebring dat verskillende kultuurgroepe verskillende sosio-kulturele bewussynne en interpretasieraamwerke ontwikkel het — dus ander ‘kulturele lense’ waarmee hul na die werklikheid kyk. Dit is egter so dat verskille in interpretasie nie net aan apartheid toegeskryf word nie — verskillende kultuurgroepe het ook verskillende gebruike, gewoontes en waardes wat eie aan hul kultuur is. Dit behoort ook by te dra tot verskille in interpretasie.

Soos in die sitasies hierbo aangedui, is daar enkele bewyse dat verskillende kultuurgroepe aspekte van die Suid-Afrikaanse werklikhede verskillend interpreteer. Byvoorbeeld, die bruinvroue is eufories oor die uitgebeelde werklikhede in *Egoli*. Hul gebruik rame wat spreek van emosie en opgewondenheid: vir hulle is die apartheids-era verby omdat verskillende kultuurgroepe tans saam in ’n televisieprogram optree. Hulle sien die nuwe Suid-Afrika as ongekompliseerd en onproblematis — hulle gebruik woorde met ’n gevoelskomponent om hul belewenis te beskryf. Byvoorbeeld “*Egoli* wys almal kan gelukkig wees en *Egoli* leer ons baie van ander kultuurgroepe”.

Wat die witvroue betref wil dit voorkom of groep 3 bedreig voel deur die ontwikkelinge in die nuwe Suid-Afrika. Hulle gebruik rame wat gevul is met vrees en agterdog. Byvoorbeeld, van dié deelnemers beskryf swartes as gewelddadig, aggressief en wreed en “alle swartes is so ... dit is hoe ons geleer het hulle is”. Sulke woorde dui op die groep se sosio-kulturele wortels. Hulle persepsies en interpretasierame is in die apartheiders-gevoel gevorm waar weinig kontak tussen wit en ander kultuurgroepe bestaan het — slegs by die werk en tuis waar swartes meesal minderwaardige posisies bekleed het, byvoorbeeld bodes, skoonmakers en bediendes. As gevolg van apartheid het die kultuurgroepe ook nie op sosiale gebied gemeng nie. Daarom is dit nie vreemd dat stereotipe-idees oor die verskillende kulture gevorm is en

word nie. 'n Feitlik onoorbrugbare kloof het ontstaan tussen wit aan die een kant en bruin en en swart aan die ander kant.

In die nuwe Suid-Afrika bestaan daar vrees onder wittes oor regstellende aksie. Dit is veral die wit deelnemers met lae akademiese kwalifikasies wat waarskynlik die meeste bedreig voel. Uit tabel 6 blyk dat op een uitsondering na, het die deelnemers van groep 3 slegs tot standerd 8 op skool gevorder.

Die reaksies van die wit deelnemers in groep 4 is 'n verrassing: hulle blyk opgewonde te wees dat verskillende kultuurgroepe saam uitgebeeld word. Soos uit die sitasies hierbo blyk, het lede van dié groep wel iets van die swart kultuur geleer. By die groep skemer 'n onderliggende kollektiewe skuldgevoel deur oor die onreg wat aan ander kultuurgroepe gedoen is: van die deelnemers voel dat dit hoog tyd is dat iets gedoen moes word aan die afwesigheid van ander kultuurgroepe in Suid-Afrikaanse televisieprogramme. Die deelnemers se interpretasie is referensieel met morele ondertone.

Groep 6 se interpretasies spreek van die pyn en bitterheid wat deur apartheid veroorsaak is. Hulle het dit veral teen die Afrikaner (as simbool van apartheid) en Afrikaans as die taal van die 'onderdrukker' (kyk afdelings 3.5 en 7.9). Hulle interpretasierame is dus gevorm deur hul sosio-kulturele historisiteit — hulle gebruik krities-ideologiese stellings om die verbeelde werklikheid te interpreteer. Daar is egter een deelnemer wat voel dat *Egoli* wel as 'n kulturele forum kan dien — *Egoli* wys dat swart en wit in harmonie kan saamleef ('n dominante referensiële interpretasie).

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat in *Egoli* word 'n idealistiese samelewing uitgebeeld waar karakters van verskillende kultuurgroepe sonder opvallende konflik met mekaar omgaan (daar is nooit wrywing tussen wit en swart nie). Hobson (1982:145-146) het gevind dat kykers van sepies hunker na 'n stabiele samelewing — dit het vir hulle 'n gerustellende funksie. Toegepas op hierdie studie is daar aanduidings dat die deelnemers ook

'n konflikvrye samelewing in *Egoli* wil sien.⁷⁹ Voorts is by afdeling 7.2 aangedui dat daar by kykers 'n behoefte aan fantasie en ontvlugting is: hulle wil nie aan die werklike wêreld van geweld en konflik herinner word nie. Die wêreld van sepies is vir hulle meer aanvaarbaar as die werklike wêreld daar buite. Daarom bied hulle heftig weerstand teen wat hulle as onnodige veranderings beskou (Hobson 1982:148).

7.9 ENKELE REDES HOEKOM SWARTVROUE NIE NA *EGOLI* KYK NIE

In afdelig 6.3.3 is aangetoon dat die navorser van die studie probleme ondervind het om swart deelnemers te werf. Tydens die groeponderhoud met die groep swartvroue is aan hulle gevra hoekom hulle dink so min swart kykers kyk na *Egoli* (dit is nie dat swartvroue nie na sepies kyk nie — hulle is inderdaad gek na *The Bold and the Beautiful* 'n Amerikaanse sepie).

Die hoofrede is die oorwig Afrikaans in *Egoli*. Soos die deelnemers van groep 6 sê:

PY: I would say there is too much Afrikaans, that is the only thing I would say. Because if you really want to watch a programme you will make time ... Basically we do not like Afrikaans ... Afrikaners just do not want to speak anything else, they are Afrikaans speaking.

LL: Sometimes the stories move very fast and then I find it difficult to understand the Afrikaans.

MJ: I think in general blacks are against Afrikaans because of the bad connotation of the past — it is the language of the oppressor. Afrikaans is a stigmatized language. And now they don't want to listen to a language that caused so many problems ... for them in the past.

⁷⁹ Die gevestigde Suid-Afrikaanse samelewing waaraan die deelnemers gewoond was, is aan die verbrokkel: 'n nuwe regering is aan bewind en geweld en misdaad vier hoogty. Die deelnemers wil nie hieraan herinner word nie.

Die deelnemers maak die volgende voorstelle oor hoe *Egoli* meer swart kykers kan lok:

MJ: I will suggest that they let the characters speak in their home tongue and then use subtitles.

PY: They could bring in a black family's home with all the facets of African culture -with their meals, their clothes and their habits.

Voorts voel deelnemers van dié groep dat die balans tussen Afrikaans en Engels reggestel behoort te word (die verhouding is tans ongeveer 70% Afrikaans teenoor 30% Engels — kyk figuur 7). Die gevaar bestaan egter dat indien te veel aspekte van die swart kultuur in *Egoli* geïnkorporeer word, dit bestaande wit kykers sal vervreem. Dit kan lei tot 'n afname in kykerstalle. So 'n afname het verreikende finansiële implikasies, implikasies wat geen programvervaardiger en adverteerder kan bekostig nie.

7.10 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is die wyse waarop kykers boodskappe interpreteer (hul interpretasierame) aan die hand van ses temas ontleed. Die resultate gee 'n aanduiding van die deelnemers se betrokkenheid by gebeure in die seep-opera: hulle spekuleer oor moontlike romantiese verbintenisse tussen manlike en vroulike karakters; identifiseer met karakters en raak in parasosiale verhouding met hulle (die karakters) betrokke. Die intimiteit oor 'n afstand (parasosiale interaksie) brei uit na sosiale interaksie wanneer deelnemers *Egoli* met hul gesinslede en kollegas bespreek. Gesprekvoering met kollegas lei tot die totstandkoming van 'n seep-operakultuur by die werkplek. Dikwels word oningewyde kollegas oorreed om na *Egoli* te kyk sodat hulle ook deel kan word van die seep-operakultuur aldaar. Die deelnemers vind ook sekondêre tekste — dit wat oor akteurs/aktrises geskryf word en die opsommings in tydskrifte in koerante — onweersaansbaar. Soos in die geval van Hennie Smit kan sekondêre tekste 'n groot invloed hê op deelnemers se persepsies.

Die deelnemers se reaksies en gesprekvoering oor gebeure in die media lei tot die totstandkoming van tersiêre tekste, meesal in die vorm van skindergesprekke, hetsy interpersoonlik of briewe aan die *Egoli*klub. Die herkenning van die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede — vakansiedae, sportgebeure, eietydse temas wat op Suid-Afrika betrekking het — is een van die belangrikste redes hoekom deelnemers na *Egoli* kyk. Die herkenbare Suid-Afrikaanse werklikhede verhoog die kykgenot.

Uit die resultate blyk voorts dat die verskillende kultuurgroepe in 'n groot mate dieselfde interpretasierame gebruik wanneer hulle praat oor romanse, identifikasie, parasosiale interaksie, sosiale interaksie en intertekstualiteit. Die enigste noemenswaardige verskil in interpretasierame is gevind by die interpretasie van *Egoli* as 'n forum vir die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikhede. By die bespreking van hierdie tema is aangetoon dat as gevolg van verskillende sosio-kulturele en politieke omstandighede het kykers interpretasierame ontwikkel wat gekoppel kan word aan daardie omstandighede. Dit is veral die sosio-politieke klimaat in Suid-Afrika wat meegebring het dat die verskillende kultuurgroepe die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede verskillend interpreteer. Daar is gevind dat groep 3 (wit) en groep 6 (swart) geneig is om in die vorm van stereotipes oor die verskillende kultuurgroepe dink. Indien aanvaar word dat stereotipes die uiterlike manifestasie van ideologie is, dan maak die twee groepe in 'n groot mate van krities-ideologiese rame gebruik om hul belewenis van die Suid-Afrikaanse werklikhede te interpreteer.

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat die proses van televisiekommunikasie slegs voltooi is nadat 'n program deur kykers verstaan en vertolk is. Die proses verloop soos volg: 'n program word deur 'n produksiespan vervaardig wat dit fisies op videoband of film vaslê. Om as 'n kommunikasiemiddel of 'n kulturele forum te dien moet die program versend word en deur kykers ontvang en vertolk word. Die wyse waarop gehore egter oor televisieseep-operas praat, dui daarop dat 'n verdere stap in kommunikasie plaasvind. En dit vind plaas binne 'n konteks wat totaal verwyder is van die kyksituasie. Dit is die sosiale diskoers oor televisieprogramme en die wyse waarop kykers die programme met hulle alledaagse lewe in verband bring, wat aan televisie 'n ekstra dimensie gee, 'n dimensie wat verder strek as die kykooomblik (die fisiese ontmoeting tussen 'n kyker en 'n program). Dit is inderdaad openbare diskoers oor die inhoud van televisieprogramme wat meebring dat dit deel word van

die openbare kulturele arena (Hobson 1991). 'n Groot deel van die bespreking van die resultate van die groeponderhoude is gewy aan die gemaklike wyse waarop deelnemers pendel tussen die stories en die werklike lewe en hoe dié stories (in die onderhawige geval die temas) as basis dien vir die interpretasie van die lewe en andersom. Ook is gevind dat die groepkonteks sulke latente gedagtes aanmoedig (vgl Liebes & Katz 1990:28).

HOOFSTUK 8

BEVINDINGS EN GEVOLGTREKKINGS

8.1 INLEIDING

Resepsiestudie- of analise is een van die nuwere benaderings in kommunikasienavorsing wat ondersoek instel na die komplekse interaksie tussen 'n teks (die boodskap) en die ontvangers (kykers) se toe-eiening van elemente van daardie teks. Die onderhawige studie val binne die kader van resepsiestudie omdat gelyke status in die proefskrif gegee is aan die boodskap en die ontvanger se interpretasie daarvan. Die bestudering van die twee komponente is binne spesifieke historiese en kulturele kontekste geplaas, te wel die veranderende politieke en ideologiese klimaat in Suid-Afrika asook die sosio-kulturele en politieke kontekste van die deelnemers (kyk afdelings 1.1, 1.5 en hoofstuk 3).

Vervolgens 'n bespreking van die belangrikste bevindings en bydraes van die studie.

8.2 BEVINDINGS EN BYDRAES VAN DIE STUDIE

8.2.1 Die boodskap

Die genrekonvensies van die seep-opera en die toepassing daarvan op *Egoli*, is in hoofstuk 2 aan die orde gestel. Die analise van die genrekonvensies het die navorser van dié studie in staat gestel om daardie elemente in 'n seep-operateks te identifiseer wat kykersbetrokkenheid genereer (kyk afdeling 1.4 ivm die navorsingsvrae van die studie). Byvoorbeeld, deur tussen verskillende intriges en storielyne te sny, word gapings in 'n teks geskep. Sodra die kyker se aandag gevestig is op die karakters en omstandighede van een storielyn, word daar na 'n ander storielyn gesny. Kykersbetrokkenheid word verder gestimuleer wanneer 'n sekvens of 'n episode op 'n hoogtepunt (*cliffhanger*) eindig, dit is wanneer die narratiewe onderbreek word tydens 'n oomblik van groot spanning. In afdeling 2.4 is ook aangetoon dat narratiewe spanning en konflik geskep word deur die uitbeelding van binêre opposisies tussen mense en waardes.

'n Ander aspek wat kykersbetrokkenheid stimuleer is die episodiese aard van die seep-opera — Liebes en Katz (1990:140) noem dit die dimensie van *seriality*. Serialiteit kom daarop neer dat narratiewe elemente gekombineer en herranskik word om 'n eindelose variasie van dieselfde storie (wat oor jare strek) te vertel. Serialiteit bied 'n verdere uitnodiging aan kykers om betrokke te raak by die gebeure op die skerm. Omdat kykers daaglik met karakters in aanraking kom, word karakters soos vriende. Dit is die bekendheid met karakters wat lei tot speelse identifikasie en parasosiale interaksie — 'n interaksie waartydens kykers met karakters praat, hulle aanmoedig of hulle veroordeel.

Die onvoltooide aard van elke episode forseer kykers as't ware om weer en weer te kyk in die soeke na resolusies. Liebes en Katz (1990:143) noem die verskynsel die *Zeigarnikeffek* wat beteken dat mense onderbroke of onvoltooide take beter onthou as dié wat afgehandel is. Serialiteit is dus 'n verdere dimensie van die seep-opera wat help om die aard van kykers se

betrokkenheid by vervolghaarnarratiewe (bv die seep-opera) te verklaar, soos die literêre kritikus Iser (1978) aangetoon het (kyk afdeling 4.2.2).

Die analise van die genrekonvensies van die seep-opera het die narratiewe formule aan die lig gebring wat Franz Marx gebruik in die samestelling van narratiewe (storielyne) in *Egoli*. In afdeling 2.4 is aangetoon dat Marx die Amerikaanse statusaspirasies (met die klem op hoër sosio-ekonomiese klasse en aantreklike jong mense) kombineer met die Britse sepies se klem op gewone mense en klassedifferensiasie. In *Egoli* word dus alle sosiale en ekonomiese klasse uitgebeeld: van die superrykes (die Vorsters); die middelklas (Lerato se gesin) tot die werkersklas (die Naude's van Brixton). Marx gebruik ook die Shakesperiaanse verhaalstruktuur waar komedie en drama gekombineer word. *Egoli* bevat sterk komedielyne wat by Engelse en Amerikaanse sepies ontbreek. Wat *Egoli* verder onderskei van oorsese sepies is die insluiting van ideologiese en kulturele kwessies wat spesifiek op die komplekse Suid-Afrikaanse samelewing — met sy diverse samestelling van verskillende etniese en kultuurgroepe — afgestem is.

In hoofstuk 5 is 'n narratiewe model opgestel om 'n storielyn ('n narratief) in *Egoli* te ontleed. Kykers van *Egoli* is gevra om die narratief te herroep. Uit die herroep blyk dat kykers die besoedeling- en bevrydingsfase die opwindenste vind. Voorts is die sintagmatiese en paradigmatische dimensies van die narratief uitgelig. Die analise van dié twee vlakke dui daarop dat 'n narratief uit 'n aantal *teasers* bestaan wat kykers deur 'n teks laat beweeg. Die betrokkenheid van kykers word behou in die soeke na resolusies. Die paradigmatische verbindings tussen intriges in storielyne dwing die kyker dus om verbindings te soek en die gapings in die teks met hul eie verbeelding in te vul.

8.2.2 Die gehoorstudie

In hoofstukke 6 en 7 is onderskeidelik aandag gegee aan die navorsingsontwerp van die gehoorstudie en die resultate van die groeponderhoude. Sentrale bevindings met betrekking tot die gehoorstudie word vervolgens bespreek aan die hand van (a) die kontekste waarbinne boodskappe ontvang word; (b) kykers se toe-eiening van boodskappe en (c) die diskussie van boodskappe (kyk Thompson 1990:313-319).

(a) Die kontekste waarbinne boodskappe ontvang word

Vrae wat hier relevant is, is saam met wie word televisie gekyk en wat kykers se aandagspan is (dus met watter mate van konsentrasie kyk hulle). In die studie is gevind dat die deelnemers hoofsaaklik in die geselskap van gesinslede na *Egoli* kyk. Wat kykers se aandagspan betref, is in hoofstuk 7 gemeld dat die deelnemers van die studie intens betrokke by die gebeure in *Egoli* is, in so 'n mate dat hulle karakters as hul vriende beskou, met wie hulle identifiseer en 'n parasosiale verhouding aanknoop. Die deelnemers het ook aangetoon dat die kyk na *Egoli* hul eie privaatruimte is wat nie binnegedring mag word deur onderbrekings soos die telefoon, besoekers of advertensies nie (kyk voetnota 69 in hoofstuk 7).

Word die voorafgaande aspekte van televisiekyk in aanmerking geneem, blyk duidelik hoe misleidend dit is om die gevolge (of effekte) van mediaboodskappe slegs uit die analise daarvan af te lei. 'n Teksontleiding ignoreer dus die wyse waarop kykers met 'n teks onderhandel in die proses van singewing en sinneming — dit wil sê watter boodskappe vir kykers belangrik is en watter geïgnoreer word (Thompson 1990).

(b) Die toe-eiening van boodskappe

In die afdeling gaan dit oor hoe kykers gemedieerde boodskappe toe-eien. In hoofstukke 6 en 7 is aangetoon watter interpretasierame (referensieel, onderhandeld en krities) deelnemers van verskillende kultuurgroepe in staat stel om 'n boodskap te dekodeer of sin daaruit te haal. In die proses kan hulle 'n boodskap evalueer, daarmee saamstel of verskil. In die studie is gevind dat die toe-eiening van boodskappe beïnvloed word deur veranderlikes soos opvoedkundige vlak, ouderdom en kulturele agtergrond. Byvoorbeeld, deelnemers met hoë akademiese kwalifikasies is minder intens betrokke by die temas romanse, parasosiale interaksie en identifikasie as dié met laer kwalifikasies.

Liebes en Katz (1990) het ook gevind dat daar 'n groter mate van kritiese ingesteldheid is by Amerikaanse en Kibbutzkykers (hulle het oor die algemeen hoër akademiese kwalifikasies) as die ander etniese groepe, byvoorbeeld Marokkane, Arabiere en Rusiese Jode. Soos in die

geval van Liebes en Katz (1990) is die deelnemers met hoër akademiese kwalifikasies — dit sluit wit- en swartvroue in — geneig om *Egoli* as 'n genre te beoordeel. Ook benader dié deelnemers (met hoër akademiese kwalifikasies) die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikhede meer intellektueel en met 'n groter mate van kritiese afstand as die deelnemers met laer akademiese kwalifikasies.

Die volgende kultuurverskille is gevind: swartvroue beskou *Egoli* nie as 'n forum vir die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede nie — volgens dié deelnemers reflekteer *Egoli* 'n kultuur behorende aan witmense. Die swartvroue het ook aangetoon dat hulle nie veel van ander kultuurgroepe geleer het nie. 'n Verdere verskil tussen die kultuurgroepe is dat bruinvroue meer emosioneel 'warm' betrokke in hul omgang met die verskillende temas is as vroue van die ander kultuurgroepe. Die bruinvroue is ook oor die algemeen sterk ten gunste van die gebruik van *Egoli* as 'n kulturele forum om meer van ander kulture te leer (kyk die navorsingsvrae in afdeling 1.4).

Deur die voorafgaande veranderlikes in aanmerking te neem by die toe-eiening van boodskappe word hermeneutiese kennis bekom dat die betekenis van boodskappe nie vaste eienskappe van boodskappe self is nie, maar eienskappe is wat voortdurend hernu en getransformeer word in die proses van betekenistoe-eiening (Thompson 1990).

(c) Die diskussie van boodskappe

'n Verdere stap in die kommunikasieproses is die diskussie van mediaboodskappe (Biltereyst 1995). Thompson (1990:319) noem die diskussie "the discursive elaboration of mediated messages". Waarop laasgenoemde neerkom is dat die kommunikasieproses nie eindig nadat kykers 'n boodskap tydens die kyksituasie toege-eien het nie. Die kommunikasieproses word voortgesit wanneer boodskappe 'n kultuur binnegedra word deur middel van sosiale diskoers. Thompson (1990:318) onderskei drie soorte interaksies en kwasi-interaksies:

- Eerstens is daar die interaksie in die primêre gebied van ontvangs naamlik tussen gesinslede. In tabel 7 is aangetoon dat *Egoli* 'n gewilde onderwerp van bespreking onder gesinslede is.

- Dan volg sekondêre interaksie. Byvoorbeeld, 'n program word 'n kultuur binnegedra wanneer dit met vriende en/of kollegas by die werkplek bespreek word. Hierdie is 'n belangrike aspek vir die onderhawige studie: in hoofstuk 7 is aangetoon dat *Egoli* by die werkplek bespreek word om 'n seep-operakultuur aldaar te skep. 'n Seep-operakultuur kom egter nie by die werkplek van die swart deelnemers voor nie (kyk afdelings 7.6.1 en 8.2.4 vir 'n bespreking van die gebrek aan 'n seep-operakultuur by die werkplek van swartvroue).
- Die derde vorm is die kwasi-interaksie tussen kykers en akteurs/aktrises of die produksiespan. Dit geskied byvoorbeeld deur middel van briewe aan die *Egoliklub*. Kykers se voorstelle of kritiek kan dan in 'n draaiboek opgeneem word. 'n Ander vorm van kwasi-interaksie is tussen kykers en karakters in die seep-opera (bv parasosiale interaksie).

Dus kan gepreke tussen kykers — hetsy tuis of by die werkplek — as 'n nuwe narratiewe raamwerk dien waarmee kykers mediaboodskappe met hul eie lewens in verband bring. Dit gaan dus hier om 'n herinterpretasie van 'n interpretasie waar kykers deur onderlinge bespreking tot insigte kom oor aspekte van die lewe waarvan hulle nie te vore bewus was nie. Dit kan lei tot 'n verbreding van hulle lewenshorisonne (kyk die voorbeelde by afdeling 7.6 en 7.8.1).

Vervolgens word gelet op die bydraes van die studie op teoretiese vlak oor die romantiek, identifikasie, parasosiale interaksie, sosiale interaksie en intertekstualiteit soos wat daar in die hermeneutiek en resepsieteorie mee omgegaan word. Die doel van 'n teoretiese onderbou is immers om empiriese gegewens te help verklaar.

8.2.3 Die teoretiese onderbou van die studie

Die onderhawige studie bevestig die belangrikheid en die gewildheid van die hermeneutiek en resepsieteorie in resepsienavorsing (kyk afdeling 4.2.2). Die benaderings gee 'n verklaring van die wyse waarop kykers tekste ervaar en interpreteer. Byvoorbeeld, die begrip 'horisonne van verwagting' toon aan dat kykers 'n teks met bepaalde verwagtinge benader wanneer hulle

die kyksituasie betree, byvoorbeeld om vermaak te word, te ontspan en om die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede te herken. Ook is die belangrikheid van die deelnemers se historisiteit aangetoon en die deurslaggewende rol wat dit speel in die proses van betekenis toe-eiening. Die deelnemers se historiese bagasie bepaal in 'n groot mate hoe hulle 'n program benader en dit toe-eien. In afdeling 7.8.6 is voorbeelde gegee van die wyse waarop die deelnemers se sosio-kulturele en politieke agtergrond hul interpretasie van die uitgebeelde Suid-Afrikaanse werklikhede in *Egoli* beïnvloed.

'n Belangrike bevinding van die studie is die rol van 'spel' in die toe-eiening van boodskappe. Volgens die hermeneutiek en resepsieteorie kan kykers se interaksie met 'n televisieprogram as 'n vorm van spel beskou word. Byvoorbeeld, hoewel die deelnemers met 'n karakter identifiseer, word 'n rol op speelse wyse toege-eien. Deelnemers word dus nie totaal deur 'n rol geabsorbeer nie: hulle kan tydens die kyk na 'n program nie net terugkeer na hul rol as kykers nie, maar kan selfs 'n kritiese posisie inneem. Kykers kan hulself dus distansieer van die verbeelde werklikheid.

Volgens Fourie (1988:83) is distansiëring waarskynlik een van die belangrikste redes waarom kykers 'n televisieprogram as bevredigend of vermaaklik ervaar. Televisiefiksie bied aan kykers die geleentheid om die gevoelens en lotgevalle van karakters te ervaar, in 'n parasosiale verhouding betrokke te raak, met karakters te identifiseer en te spekuleer oor moontlike romantiese verbintenisse. Tydens hierdie interaksie is kykers egter eerder aktiewe waarnemers as deelnemers omdat hulle dié wêreld ter eniger tyd kan verlaat. Kykers is voyeurs en loervinke. Vir die loervink is die daad van afloer 'n genotvolle ervaring wat tot bevrediging en sublimasie lei (Fourie 1988:64).

Na aanleiding van die bespreking van spel in afdeling 4.2.2 en die bevindings van die gehoorstudie in hoofstuk 7, kan tot die gevolgtrekking gekom word dat televisiefiksie en die kykers se ervaring daarvan as **'n spel beskryf kan word** (kyk ook Huizenga 1950). Soos enige spel, is televisiekyk ook 'n vrywillige handeling — niemand word immers gedwing om televisie te kyk nie! Kykers weet dat dit waarna hulle kyk en dit waarmee hulle identifiseer nie die werklikheid is nie maar dat hulle met 'n verbeelde werklikheid te doen het.

In hoofstuk 7 is aangetoon hoe dikwels die deelnemers pendel tussen die verbeelde wêreld van *Egoli* en hoe hulle dié wêreld met hulle eie lewens in verband bring. Voorts is aangetoon dat die deelnemers groot genot put uit die romantiek (hulle speel met entoesiasme die rol van “matchmakers”); hul identifikasie en parasosiale interaksie met karakters; asook die skindergesprekke (sosiale diskoers) oor verskillende aspekte van *Egoli*. ’n Verdere bewys van die speelse interaksie met die verbeelde gebeure in *Egoli* is deelnemers se lighartige en vrolike omgang daarmee. Byvoorbeeld, daar is telkens tydens die transkribering van die onderhoude gevind dat die deelnemers onder groot gelag en gespot hul ervarings van die verskillende temas herroep (kyk bylae H).

Binne die raamwerk van resepsieteorie is aangetoon hoe die struktuur van die seep-operateks kykersbetrokkenheid stimuleer (kyk die bespreking by afdeling 8.2.2). Dus kan die resepsieteorie ’n gedeeltelike verklaring gee van die verskillende kultuurgroepe se universele interpretasie van en betrokkenheid by romanse, identifikasie, parasosiale interaksie en sosiale interaksie. Die verklaring van die universele aantrekkingskrag van die seep-opera kan verder teoreties toegelig word deur kortliks te let op die teorie van primordialiteit (argetipes) soos dit deur Liebes en Katz (1990:140-159) bespreek word. In die volgende bespreking word oorsigtelik na primordialiteit gekyk en met voorbeelde uit *Egoli* toegelig (kyk ook die bespreking van argetipes in afdeling 2.5.1).

Egoli, soos die meeste seep-operas, steun in ’n groot mate op argetipes (primordiale temas — Liebes & Katz 1990:140). Argetipes is oerervarings wat in die mens se onderbewuste vasgelê word en wat van die ontstaan van die mens van een generasie na ’n ander oorgedra word. Mense in enige samelewing word immers van moedersknie af blootgestel aan volksverhale waar die ‘goeie’ die ‘bose’ oorwin, die held met die heldin trou en vir altyd gelukkig saamwoon. Dus word mense geneties geprogrammeer om sekere verwagtings oor stories te hê.

In die seep-opera roep primordialiteit bepaalde universele ervarings op oor familiesages en menslike verhoudings (Liebes & Katz 1990). In *Egoli* word een van die mees fundamentele mitologieë weerspieël, naamlik dinasties en uitgebreide families: *Egoli* se Walco Internasionaal is die dinastie wat ook die persoonlike en gesinslewe van die Vorsters oorheers. Die Vorsters is ’n uitgebreide gesin waar verskillende generasies — Walt Vorster die patriarg, en sy twee

seuns Johan en André — saam op die Vorsterlandgoed woon. Volgens Liebes en Katz (1990) stem die dinasties in seep-operas ooreen met die dinasties en uitgebreide gesinne in Genesis, die eerste boek van die Bybel.

'n Verdere parallel tussen *Egoli* en die Bybel, is dat Johan en André onderskeidelik gelyk gestel kan word aan Kain en Abel of Esau en Jakob. Albei het egter die reeks verlaat en in hulle plek word die babaseun Albert as 'troonopvolger' daargestel (Albert is die baba uit Walt Vorster se derde huwelik met Louwna — kyk bylae B). Die patriargale bestel het egter 'n groot terugslag ondervind met Walt se dood.⁸⁰

Soos Simson van die Bybel, het André Vorster ook 'n swakheid getoon vir mooi vroue — hy het Lynette verlaat vir die bose Kimberley. Ná Walt en André se dood bly Kimberley 'n tyd lank op die Vorsterlandgoed woon. Sy is die superfeeks, die personifikasie van alles wat boos en onrein is, dus 'n ware Delila. Die vraag is hoe ervaar die deelnemers van die studie die argetipe-uitbeeldings van karakters? Tydens die groeponderhoude het van die deelnemers spontaan oor dié mitiese aspekte in *Egoli* begin gesels. VN (groep 1) sê byvoorbeeld “iemand moet weer terugkom en weer lewe, soos André en Johan.” Dan vervolg dieselfde deelnemer: “Kimberley must definitely get out of the Vorster home. She does not belong there... Kimberley moet haar karkas uit die Vorsterhuis verwyder...” Dus moet Kimberley die heiligdom (die Vorsterlandgoed) verlaat. Deelnemers van dieselfde groep wil graag sien dat die Vorsterdinastie in goeie hande moet val. Vir hulle is Chris en Lynette die ideale paartjie om die dinastie oor te neem.⁸¹ Van die deelnemers in groep 1 onderhandel soos volg:

[She (Lynette) will be there with Chris... if she marries Chris she will be back in the Vorster home and that is how I would like to see it end.

Hoewel sommige deelnemers besef dat die romantiese paadjie van Lynette en Chris nie sonder probleme sal verloop nie (kyk afdeling 7.3.2 vir voorbeelde), voel hulle dat die stryd op die

⁸⁰ Gé Korsten moes die reeks verlaat weens swak gesondheid - (kyk bylae B). Die argetipegesin word in *Egoli* herstel wanneer die nuwe eienaar van Walco, Chris Edwards, die Vorsterlandgoed koop. Hy woon tans met sy gesin op die landgoed.

⁸¹ Hier het 'n mens ook met statusaspirasie te doen - die 'ideale' wat aan kykers gestel word. Dit is een van die kernaspekte van die sepie se 'psigologie'.

ou end die moeite werd sal wees. In die konteks van argetipes kan aangevoer word dat Jakob immers veertien jaar gewerk het om uiteindelik met sy ideale vrou, Ragel te trou. Hoewel inhoudsanalise aantoon dat verhoudings tussen 'n man en 'n vrou in sepies baie fragiel is (Liebes & Katz 1990), bly die deelnemers glo dat 'n romantiese verhouding 'n gelukkige einde moet hê. Dit wil dus voorkom of mense geneties geprogrammeer is om sekere verwagtinge oor die uitkoms van stories te hê. (Kyk Liebes & Katz [1990] vir 'n verdere bespreking van primordialiteit in seep-operas.)

Die seep-opera bied ook aan kykers 'n katarsiservaring. Byvoorbeeld, daar is van die deelnemers wat Chris se vrou selfs 'doodwens' sodat hy en Lynette kan trou (kyk afdeling 7.3.2 vir voorbeelde). Hierdie reaksie kan op twee maniere vertolk word: enersyds is daar 'n verskil tussen die wêreld van fiksie en die werklike lewe van mense — enigiets is moontlik in die wêreld van fiksie. Daar is dus 'n diskrepansie tussen die Christelike lewens- en wêreldbeskouing van Afrikaanssprekendes en hul meelewing in fiksie. As gevolg van hul streng Christelike opvoeding moet hulle hul aggressie onderdruk. Tydens hulle interaksie met die fiksiewêreld van die seep-opera skemer die onbewuste aggressie egter deur. Andersyds kan die feit dat mense doodgewens word 'n aanduiding wees van die onderliggende aggressiwiteit en woede in die Suid-Afrikaanse samelewing teen sosiale en politieke veranderinge wat tans besig is om plaas te vind. Die deelnemers projekteer hul aggressie op karakters om ontslae te raak van onaanvaarbare gevoelens (kyk Fourie [1988] vir 'n bespreking van katarsis, identifikasie, introjeksie en projeksie). Die seep-opera laat kykers dus toe om uitdrukking te gee aan hul mees primordiale wense en begeertes.

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat as 'n retoriese medium stem televisie en die seep-opera as 'n intrisieke deel en eiesoortige genre daarvan, ooreen met die klassieke Griekse teater, die middeleeuse moraliteitspel, Elizabethiaanse teater en die rituele van Afrikakulture. Televisie is nie net die medium wat sorg vir die meeste inligting en vermaak wat mense daaglik ontvang nie maar televisie is ook dié retoriese medium van die laat twintigste eeu (Fourie 1996:165). *Egoli* (as 'n seep-opera) dien dus as outydse moraliteitsdrama waar die klem val op behoudende waardes soos getrouheid, lojaliteit en eerlikheid. *Egoli* (en ander seep-operas) bevat ook die volgende retoriese motiewe wat vir kykers 'n gerusstellende funksie het (Rosenfield & Mader 1984:475-544):

- Die **eerste motief** bevestig kennis oor persoonlike identiteit. Die kyker se plek, rol en funksie in die samelewing word in die seep-opera uitgespel en bevestig.
- Die **tweede motief** verskaf antwoorde op die vermoë van die kyker om op sosiaal-aanvaarbare wyse persoonlike en sosiale probleme op te los. In *Egoli* seëvier sosiaal-aanvaarbare norme, waardes en gedrag ondanks die oormag geweld en losbandigheid van die skurke.
- Die **derde motief** hou verband met voortbestaan. Uitbeeldings van waardes soos naasteliefde, vriendskap en medemenslikheid is bevrydend in die sin dat dit die individu losmaak van sy onderliggende vrese vir eensaamheid, vernietiging en die dood. Kykers identifiseer met karakters en hul probleme (siektes, dood, persoonlike probleme) en dit stel kykers in staat om hul eie vrese in perspektief te sien.

Die seep-opera bevat dus op direkte of indirekte wyse kennis oor identiteit, voortbestaan en vermoëns. En dit het vir kykers 'n gerusstellende funksie: kykers word daarvan verseker dat hulle beskouings, etiese verpligtings en die kodes waarvolgens hulle handel deur die uitbeeldings daarvan in televisiefiksie onderskryf word. Omdat sulke uitbeeldings nie in konflik met aanvaarde norme en waardes is nie⁸², kan die retoriese motiewe as genotvol ervaar word (Fourie 1987:31).

Ten slotte: die verklaring van kykers se omgang met die verskillende temas vanuit die hermeneutiek, resepsieteorie, die teorieë oor argetipes en retoriese motiewe is slegs enkele benaderings om kykersbetrokkenheid en die interpretasie van boodskappe toe te lig. Ander teoretiese vertrekpunte, byvoorbeeld die kultiveringsteorie, agendastellende teorie, simboliese interaksionisme en sosiaal-sielkundige teorieë (om net 'n paar te noem) sal waarskynlik ander verklarings gee ten opsigte van kykersbetrokkenheid en betekenis toe-eiening. Die psigoanalise wat tans sentraal in kontemporêre filmteorie is, kan ook sinvol as 'n teoretiese invalshoek benut word. Vir die doeleindes van hierdie studie word volstaan met die bevinding dat die hermeneutiek, resepsieteorie en teorieë oor oertipes en retoriese motiewe aanvaarbare

⁸² ...hoewel kykers waarskynlik nie daarvan bewus is dat dit retoriese motiewe is nie.

verklarings bied vir kykersbetrokkenheid en die betekenis toe-eiening van seep-operaboodskappe.

8.2.4 Bevindings ten opsigte van resepsie-analise as metodologie

In hierdie afdeling word die leemtes van die studie bespreek en aangevul met voorstelle oor hoe die probleme in toekomstige navorsing aangespreek kan word.

- 'n Beperking van hierdie studie is die klein getal deelnemers wat in die ondersoek betrek is. Dit lei noodwendig tot 'n gebrek aan verteenwoordigende steekproewe en 'n lae veralgemeenbaarheid van die navorsingsresultate. Wat hierdie studie (en resepsienavorsing in die algemeen) verder bemoeilik is die tydrowende aard van die insameling en analise van die data asook die vereiste dat dieselfde navorser verantwoordelik moet wees vir die uitvoering van groeponderhoude (kyk 6.3.5 — die rol van die gesprekleier). Gesien in die lig van die klein getal deelnemers, die wyse waarop die steekproef getrek is en die groeponderhoud as insamelingsmetode, kan die onderhawige studie, soos die meeste resepsie-ondersoeke, slegs as 'n gevallestudie beskou word (Biltreyst 1995).

Die probleem kan in toekomstige navorsing aangespreek word deur meer verteenwoordigende groepe deelnemers te betrek. Hiervoor is spanwerk nodig. Hoewel een navorser steeds die groeponderhoude alleen kan uitvoer, kan spanlede behulpsaam wees met steekproeftrekking, die vasstelling van datums, die reël van lokale en ander administratiewe (logistiese) take. Om die kommunikasieproses as 'n geheel te bestudeer kan 'n ander groep navorsers 'n analise doen van die kommunikator en die boodskap. Die resultate van so 'n analise kan as 'n raamwerk dien vir onderwerpe wat tydens groeponderhoude aangespreek word. Omdat sodanige span bekend is met die struktuur van die boodskap, kan die lede as kodeerders vir die transkripsies van die onderhoudmateriaal ingespan word.

- In die studie is gevind dat groepe wat uit meer as ses deelnemers bestaan, moeilik is om te beheer. Groter groepe mag moontlik meer geslaagd wees wanneer onderwerpe

ondersoek word waaroor kykers minder emosioneel voel, byvoorbeeld advertensies en nuusprogramme. Die meeste deelnemers aan hierdie studie is egter toegewyde kykers van *Egoli*. Gevolglik het hulle met groot entoesiasme aan die besprekings deelgeneem. Vir toekomstige navorsing oor die seep-opera word aanbeveel dat groepe uit nie meer as ses lede saamgestel moet word nie. Die transkribering van groeponderhoude van groter groepe is ook baie meer tydrowend as dié van kleiner groepe.

- In die onderhawige studie is Liebes en Katz (1990) se werkswyse gevolg vir die analise van die transkripsies. Dit wil sê, daar is gebruik gemaak van begrippe van die semiotiek (referensiële en kritiese rame is afkomstig van die semiotiek) en inhoudsanalise. Die kwantifisering van die data deur middel van inhoudsanalise was egter in die studie nie baie geslaagd nie. Die rede hiervoor is waarskynlik die gebruik van die groeponderhoud as metode vir data-insameling. In afdeling 6.4.2 is aangetoon dat die groeponderhoud nie geskik is vir die insameling van kwantitatiewe data nie, dit wil sê om presiese getalle en persentasies te voorsien nie.

Die doel met die groeponderhoud moet ook in gedagte gehou word, naamlik dat in dié studie gepoog is om die groeponderhoud in die vorm van 'n sosiale gesprek te laat verloop. Anders gestel: die navorser van dié studie het gepoog om 'n aspek van die deelnemers se leefwêreld — 'n sosiale gesprek — te herkonstrueer ten einde die komplekse proses van betekenisgeving te ondersoek. Dit is 'n ondersoek waar 'n hoë premie geplaas word op deelnemers se perspektiewe op hulle wêreld. Die navorser poog dan om daardie wêreld te betree ten einde die deelnemers se perspektiewe vas te stel. In kwalitatiewe navorsing word die onderhoudsituasie beskou as 'n interaktiewe proses tussen die navorser en die deelnemers waar gesteun word "on people's words as the primary data" (Marshall & Rosman 1989:11).

Die gevolg was dat die onderhoude in die onderhawige studie soos 'n gewone gesprek verloop het waar elke deelnemer die geleentheid gegun is om haar mening te lug. Soos in 'n sosiale gesprek het die deelnemers mekaar in die rede geval, van die onderwerp (tema) afgedwaal en antwoorde verskaf wat nie direk met 'n vraag verband hou nie. Ook was daar in die onderskeie groepe 'n selfaangestelde leier wat die onderskeie groepe

oorheers het en soms namens die ander deelnemers geantwoord het. Deelnemers het dan dikwels instemmend met die kop geknik of net gesê dat hulle met die antwoord saamstem. Dit het ook gebeur (veral teen die einde van 'n groeponderhoud) dat deelnemers gelyktydig op 'n vraag gereageer het. Al dié faktore het die kwantifisering van die resultate bemoeilik.

Die voorafgaande bespreking dui op 'n belangrike epistemologiese probleem in die gebruik van inhoudsanalise, naamlik die kwantifisering van data teenoor kwalitatiewe verslagdoening oor die rykheid en diepte van onderhoudmateriaal deur middel van sitasies. Kwantifisering gee wel aanduidings van 'hoeveel' maar dit verskaf nie antwoorde op 'waarom' en 'hoe' nie. Die transkripsies van groter groepe, soos in die geval van Biltereyst (1995) en Liebes en Katz (1990), kan wel gekwantifiseer word omdat verskeie kodeerders betrokke was by die analise van die transkripsies. Gevolglik kon interkodeerderbetroubaarheid bereken word.

In die onderhawige studie was die navorser alleen verantwoordelik vir die transkribering en kwantifisering van die transkripsies. Hoewel **intrakodeerderbetroubaarheid** bereken kan word, is dié betroubaarheid oor die algemeen laag: dit kan toegeskryf word aan die subjektiewe aard van die interpretasie van die onderhoudmateriaal (Wimmer & Dominick 1994:180). Daar moet op gewys word dat hoewel intrakodeerderbetroubaarheid nie vir die studie bereken is nie, stem die gekwantifiseerde resultate van die verskillende interpretasierame in 'n groot mate ooreen met die bevindings van Liebes en Katz (1990). 'n Onderhandelde raam is egter bygevoeg om voorsiening te maak vir daardie deelnemers wat nie uitsluitlik 'n referensiële of kritiese raam gebruik nie. 'n Verdere verskil tussen die resultate van dié studie en die bevindings van Liebes en Katz (1990) is dat hulle omskrywing van kritiese rame nie voorsiening maak vir abberante (kritiese) interpretasies nie. Roscoe et al. (1995:103) wys daarop dat sommige kykers verder gaan as die parameters wat deur die teks daargestel word. Dit lei dan tot kritiese interpretasies. Toegepas op hierdie studie is byvoorbeeld verwag dat deelnemers wel met karakters in *Egoli* sal identifiseer. Indien identifikasie nie plaasvind nie (soos wat wel in die onderhawige studie gebeur het), is dit 'n abberante interpretasie (kyk afdeling 7.4 vir

voorbeelde). Die kritiese rame van Liebes en Katz (1990) maak egter nie hiervoor voorsiening nie.

- In die studie is groot klem gelê op die seep-opera as 'n kulturele forum waar enersyds beslag gegee kan word aan 'n nuwe nuwe nasionale kultuur om die vermenging van verskillende kultuurgroepe in Suid-Afrika met sy komplekse etniese en kultuursamestelling, uit te beeld (hoewel op idealistiese wyse — kyk hoofstuk 3). Andersyds kan die seep-opera as 'n forum dien vir gespreksvoering. Die resultate van die ondersoek dui daarop dat deelnemers *Egoli* as 'n forum gebruik vir gesprekke asook om aspekte van die verbeelde wêreld met hulle eie lewens en die alledaagse werklikhede in verband te bring.

Hoewel daar in die studie uitsprake gemaak word oor kultuur en verskille in interpretasie teen die agtergrond van kultuurverskille, handel die proefskrif nie primêr oor kulturaliteit en multikulturaliteit nie. Die studie is verder beperk in die sin dat net een groep swartvroue in die ondersoek betrek is. In afdeling 6.3.3 is aangetoon watter probleme ondervind is om swart kykers te vind wat wel na *Egoli* kyk. 'n Studie wat primêr gaan oor kulturaliteit en multikulturaliteit sal baie meer respondente van verskillende kulture moet betrek om vergelykings tussen die groepe te maak. Ook sal teoretiese vertrekpunte gebruik moet word wat afgestem is op die ondersoek van kulturaliteit en multikulturaliteit. Kultuur, etniese of rasse-groepe sal ook duideliker omskryf moet word.

- In die studie is aangetoon dat die bespreking van *Egoli* lei tot die totstandkoming van 'n seep-operakultuur by die werkplek van bruin- en witvroue (kyk die bespreking van die gebrek aan 'n seep-operakultuur by die werkplek van swartvroue in die volgende paragraaf). 'n Leemte van dié studie is dat te min aandag gegee is aan daardie kwessies (sosiaal, maatskaplik, polities) wat tot gespreksvoering aanleiding gee. Die agendastellende funksie van *Egoli* moet dus ook ondersoek word. Soos die meeste seep-operas funksioneer *Egoli* soos 'n agenda: die genre het die vermoë om 'n raamwerk vir mense te voorsien waarmee hulle belangrike kwessies kan beskou en beoordeel (Gurevitch et al. 1982:261). In toekomstige navorsing kan ondersoek ingestel word na die agendastellende funksie van *Egoli* (of ander seep-operas) om vas te stel watter sosiale, politieke en

kulturele onderwerpe in *Egoli* (of ander seep-operas) gesprekvoering stimuleer. Om hierdie aspek te bestudeer, kan navorsers die groeponderhoud aanvul met **deelnemende waarneming**. Deur letterlik die werkplek van deelnemers te betrek, kan die seep-operakultuur aldaar indringend bestudeer word. Hiervoor is egter tyd, mannekrag en geld nodig.

- Die ontdekking van 'n seep-operakultuur by die werkplek geld egter nie vir die swart deelnemers van hierdie studie nie. Daar was geen aanduidings dat swart deelnemers *Egoli* by die werkplek bespreek nie. Die moontlikheid bestaan wel dat swartvroue oor ander sepies by die werkplek gesels. In afdeling 6.3.3 is genoem dat swart kykers na die Amerikaanse sepie *The Bold and the Beautiful* kyk. Tans word daar, met die nuwe uitsaaibedeling in Suid-Afrika, heelwat Afro-Amerikaanse sitkoms en speur-/polisiereekse op Suid-Afrikaanse televisie gebeeldsaai. Dit sal interessant wees om in die toekoms vas te stel of dié Afro-Amerikaanse programme wel onderwerpe van bespreking by die werkplek is en wat die uitwerking van die uitheemse programme in die toekoms op die kultuur van swart kykers gaan wees. Aspekte waaraan toekomstige navorsing aandag kan gee, is hoe ervaar swart kykers die Afro-Amerikaanse kultuur? Is dit vir hulle 'n vreemde kultuur? Bied Afro-Amerikaanse programme aan swart kykers rolmodelle en statusaspirasies? So 'n projek behoort oor 'n lang termyn gedoen te word. Slegs dan kan moontlik vasgestel word wat die invloed van vreemde kulture via televisie op eie kultuur en betekeniservaring en -skepping is.
- 'n Ander moontlike area vir toekomstige navorsing is 'n ondersoek na die wyse waarop swart kykers inheemse programme (wat op swart kykers gemik is) ervaar en interpreteer. Hier word gedink aan *Dikolong*, *Lesilo Rula* en *Generations*. Laasgenoemde is 'n sepie wat hoofsaaklik uit swart karakters saamgestel is en waar die dialoog bestaan uit verskeie swart tale asook Engels. Dit sal interessant wees om vergelykender wyse vas te stel hoe swart kykers met inheemse en uitheemse programme omgaan en watter van dié programme die grootste aanklank by hulle vind. In die onderhawige studie is aangetoon dat een van die belangrikste redes waarom deelnemers (van al drie groepe) na *Egoli* kyk, die herkenning van die Suid-Afrikaanse werklikhede daarin is (kyk afdeling 7.2). Die bevindings is in ooreenstemming met Biltereyst (1995) se vergelykende ondersoek tussen

Vlaamse en Amerikaanse vermaaklikheidsprogramme waar gevind is dat die respondente voorkeur gee aan inheemse (Vlaamse) programme.

- In die studie is die retoriek van die kamera en klank in die seep-opera nie aangespreek nie. Oor die algemeen word die retoriek van die beeld en klank in resepsienavorsing verwaarloos. Binne resepsienavorsing behoort meer aandag gegee te word aan hoe die kamera en klank bydra tot identifikasie, intertekstualiteit, romantiese assosiasie, parasosiale en sosiale interaksie. Daar moet dus ondersoek ingestel word na die wyse waarop filmiese kodes soos kameraskote, kamerabewegings en redigerings tegnieke gebruik word om die werklikheid in die seep-opera te rekonstrueer, asook hoe die kodes aangewend kan word om romantiese assosiasie, identifikasie en parasosiale interaksie te vergemaklik. Die retoriek van die beeld en hoe dit die kykerervaring struktureer en beïnvloed, is tans 'n groot onderwerp in filmteorie. Resepsienavorsing kan tot hierdie domein toetree om tot 'n beter begrip te kom van die rol wat televisie speel in die visualisering van kykers se behoeftes, verlanges, begeertes en angste.

Dit is ook belangrik om die rol van klank te bestudeer. Die gebruik van byvoorbeeld 'n moedertaal kan onmiddellik tot identifikasie aanleiding gee. In Suid-Afrika is Afrikaans sy status as een van die amptelike landstale op televisie kwyt. Vóór die nuwe taalbeleid van die SAUK op 4 Februarie 1996 in werking getree het, was 50 persent van die totale kyktyd op SAUK-TV aan Afrikaans afgestaan. Ná 4 Februarie is die totale uitsaaityd vir Afrikaans egter afgeskaal na minder as 5 persent. Daar kan aanvaar word dat moedertaal nog 'n groot kwessie in Suid-Afrika gaan word. Die rol van taal in die strukturering van die kykerervaring behoort in toekomstige navorsing aangespreek te word.

8.3 SLOTGEDAGTES

In die studie is aangetoon dat daar nie 'n eenvoudige 'spreker-aanhoorder'-verhouding is nie. Intendeel, die bevindings van dié studie dui daarop dat deelnemers betrokke is in 'n parasosiale verhouding met seep-operakarakters. Ook is daar nie sprake van passiewe identifikasie nie. Verder is gevind dat die verbeelde wêreld van die seep-opera en die wêreld

van die deelnemers intiem vervleg is. Die vervlegting geskied deur middel van voortdurende spekulasies oor moontlike uitkomste van storielyne en hoe kykers hul persoonlike ervarings met dié in die seep-opera in verband bring. Dit is in die aard van die seep-operagenre om dié soort interaksie aan te moedig.

Om die proefskrif af te sluit: waarskynlik het die tyd vir resepsienavorsers aangebreek om hulle nie sorg te maak oor klein steekproewe nie. Daar bestaan tans genoeg bewyse dat resepsienavorsing, deur die gebruik van dieselfde navorsingsmetode en navorsingstrategie, telkens (en ongeag die groter van die steekproef) dieselfde resultate oplewer.⁸³

Die ooreenkomste tussen resultate is inderdaad betekenisvol. Dit bevestig dat waar ookal — in Suid-Afrika, die VSA of Europa — navorsing oor die seep-opera gedoen word, die studies met dieselfde resultate vorendag kom, ongeag die grootte van die steekproewe. Dit dui daarop dat iewers langs die moeisame pad van resepsienavorsing doen navorsers die regte ding. Anders gestel: daar bestaan tans 'n liggaam van bewyse ("body of evidence") waarop resepsienavorsers kan voortbou. Dit sal onregverdig wees om voornemende resepsienavorsers se geesdrif te demp deur onmoontlike epistemologiese eise aan hulle te stel. Toegegee, die foute wat resepsienavorsers in die verlede gemaak het, moet aangespreek word. En in resepsienavorsing moet bepaalde stappe gevolg word in die insameling en verslagdoening van data. Byvoorbeeld, die navorsingsontwerp- en prosedure moet volledig gedokumenteer word. Ook moet al die etiese eise wat aan navorsers gestel word, nagekom word.

In dié studie word met Drotner (1994:97-98) se beskouing saamgestem dat wetenskaplike geldigheid verkry word deur die sistematiese insameling en interpretasie van data en nie deur bevindings na ander groepe te veralgemeen nie, ook nie om 'ewige waarhede' te kwantifiseer of universele wette te ontdek nie. In resepsienavorsing kan Geertz (1973:20) se klassieke uitspraak voor oë gehou word: "It is not necessary to know everything in order to understand something".

⁸³ Byvoorbeeld, die ooreenkomste tussen die resultate van die onderhawige ondersoek en die studies van Hobson (1990, 1991); Liebes & Katz (1990); Roscoe et al. (1995) en Seiter et al (1991).

BYLAE A

ONDERHOUD MET FRANS MARX — 1.08.95

Afkortings

FM: Franz Marx.

MP: Die navorser van hierdie studie.

PF: Prof P J Fourie (promotor van hierdie studie).

MP: Kan 'n mens 'n program soos *Egoli*, dit is nou 'n seep-opera, gebruik as 'n kulturele forum waar mense bewus gemaak kan word van ander kulture se gebruike, gewoontes ensovoorts?

FM: Absoluut. In Amerika byvoorbeeld, word dit so gebruik... waar alle temas openlik aangespreek word. Dit is die eerste ongesensureerde verhaalvorm waarin enige aanvegbare tema...

MP: aangespreek word...

FM: ...of soos jy dit wil hê. Ek kan 'n pedofiel 'n held maak as jy wil. Ek kan dit bevorder sonder dat jy dit ooit sal weet of omgee. Dit is die aard van hierdie tipe verhaal. Waarom dié genre so gewild is, dit is iets anders. Maar omdat dit so enorme maatskaplike invloed het, is dit die rede waarom die Amerikaners dit (die seep-opera) so baie navors, baie meer as byvoorbeeld die teater of die rolprent of die sogenaamde spitsyddramas.

MP: Ja, dié wat een keer 'n week uitgesaai word soos *Agter Elke Man*.

FM: Ja, ek praat spesifiek van die een wat een keer per dag uitgesaai word want daar is 'n verslawende element aan die stories en waarin die mense glo... dit is 'n breinspoelmiddel soos geen ander in die wêreld nie en dit is waarom die Amerikaners dit nogal baie intensief navors.

PF: Aan die eenkant kan jy dit sien in terme van die gebruik daarvan as 'n sosiale instrument. Aan die ander kant, hoekom dit in toenemende mate aandag in die akademie geniet, is dat dit die verhalende vorm van ons tyd is. Jou metodes vind alles aansluiting by narratiewe literatuurwetenskap. Die akademie het nog altyd sy rug op *popular entertainment* gedraai.

FM: Ons doen drie, vier keer 'n jaar intensief deur Markinor navorsing. Ons het 'n dubbel stelsel van navorsing vir die program (*Egoli*). Die eerste stelsel is die sogenaamde kwantitatiewe navorsing: dit is gewoon die toetsing van 'n spontane gewildheidsreaksie - wat aanvaarbaar is en wat nie aanvaarbaar is nie. En as iets nie aanvaarbaar is nie dan sal ons dit aanvaarbaar maak. Markinor werk so: op 'n gegewe dag word 1 200 mense oor 'n periode van ses weke (so in die telefoongids op die alfabet af) geskakel oombliklik net na die afloop van die program. Dan sal die navorsers aan die kykers vrae vra wat wissel van "hoe hou jy van Kimberley se haarstyl?" tot "lees jy die menslikheid in Kay?". Ook word vrae gevra soos byvoorbeeld "wie is jou gewildste speler, jou gewildste karakter, van watter karakter hou jy die meeste/die minste?" So daar is 'n hele ranglys vir karakters en 'n ranglys vir die akteurs... Dan is daar ook vrae oor die storielyne. Byvoorbeeld, "van watter storielyne hou jy van en watter hou jy nie van nie; hoe dink jy gaan hierdie storielyn ontwikkel en hoe sal jy graag wil hê dit graag moet ontwikkel..." Indien daar nou elke dag vir 10 dae 1 200 mense geskakel word, het ons 'n basis van menings oor elke aspek van *Egoli* wat op die skerm verskyn. Dit data wat so ingesamel word, word wetenskaplik ontleed en aan my teruggevoer.

FM: Hiermee saam het ons ook nog die kwalitatiewe navorsing. Wat Markinor doen is, hulle kry groepe mense bymekaar... Markinor voer dan groeponderhoude met Afrikaanssprekende en Engelssprekende vroue tussen 15 en 25 jaar en 26 tot 45 jaar

onderskeidelik... Dan "screen" ons die vrae - ek wil presies weet van toekomstige stories; ook wat in die verlede gewerk het en so meer. En dit word alles saamgevoeg. Ons doen dit in Johannesburg, ons doen dit in Kaapstad... dit word drie of vier keer per jaar gedoen. So ek weet oombliklik watter stories hulle van hou; watter stories nie gaan werk nie asook watter soort karakters gaan werk en watter nie. En dit word dan van hierdie kant af beheer.

FM: Ek kan jou 'n voorbeeld wys van navorsing maar dit is baie vertroulik. Die kan spelers genadeloos pla — 'n mens wil nie weet wat iemand van hom/haar sê nie. Ek wil ook nie hê hulle moet weet nie. Ook die geweldheidsleer: wie is gewild; wanneer is hulle gewild; hoekom is hulle gewild; hoekom is hulle nie gewild nie. So van my kant af gebruik ek dan al daardie inligting. En wat 'n mens baie keer met eksperimentering leer, is dat indien kykers nie van 'n karakter hou nie, dan eksperimenteer jy hoe om die karakter vir hulle (die kykers) aanvaarbaar te maak. En kykers se antwoorde sê vir 'n mens hoe om 'n karakter aanvaarbaar te maak.

FM: Ek het 'n vreemde verhaaltrant oor die jare opgebou. Ek het gewoonlik nie 'n ooglopende antagonis wat in al die storielyne werk nie. Wat ek doen is ek maak 'n karakter 'n protagonis in een storielyn en 'n antagonis in 'n ander storielyn. Kay is so 'n voorbeeld: sy is 'n protagonis in die Chris Edwardsstorielyn. Maar sy is ook 'n antagonis - sy is 'n derde persoon in 'n liefdesdriehoek. Sy wen haar simpatie as 'n karakter op die een storielyn waar sy 'n protagonis is maar sy begeef haar as 'n antagonis in 'n ander storielyn. Jy sal sien die stories word omtrent op daardie manier inmekaar gevleg... dit gee die karakters 'n groter rol.

MP: Hulle word dan multidimensioneel. Julle kan dit doen, want julle het tyd aan julle kant... nie soos 'n storie wat eenkeer 'n week gebeeldsaai word nie. Julle kan werk aan 'n karakter om hom of haar 'n bietjie diepte te gee.

FM: Jy kan daagliks besluit wat in 'n storielyn moet gebeur...

MP: Met Kimberley was dit so - meestal is sy 'n superfeeks maar soms toon sy tog 'n sagtheid, 'n weerloosheid... veral as dit by Doug kom.

FM: Dit is reg, want sy moet nou eers weer 'n bietjie simpatie kry. Maar baie van Kimberley het te doen met die aktrise. Die aktrise was ongewild, reg van die begin af: sy het eers haar suster gespeel maar die karakter het nie gewerk nie. Toe besluit ons om haar 'n ander karakter te gee - ons maak die een dood en bring die suster in. Toe werk dié ook nie. Uiteindelik het ons besluit om haar as 'n antagonis te vestig, as 'n moeilikheidmaker. Iets in die aktrise lees nie met warmte as 'n protagonis nie. Maar daar is iets in haar wat die publiek lees as 'n antagonis. En inderdaad, soos wat die karakter se gewildheid gesak het, het die aktrise se gewildheid geklim.

FM: Ons kontrak word in September (met M-Net) hernu en ek kan nie stories uitwerk voor die kontrak hiernu word nie want ek weet nie of ek 'n storielyn moet toemaak nie... en dit is waarom jy altyd 'n insinking - dan gebruik ons invulstories. Dan is daar Desember. Ons het drie maande wat ons 'n totale insinking het... Veronderstel die kontrak word nie hernu nie dan moet die stories gesluit word want ons neem net op tot die einde van Desember. Dan moet al die stories tot 'n einde kom. Hierdie tyd is altyd 'n krisis. Kom ons vat byvoorbeeld daardie storielyn in Februarie deur tot in Mei... dit is omtrent drie maande, dit wil sê sestig episodes. Met die gevolg is nou staan ons en water trap. Daar is geen groot stories nie want wat nou in September opgeneem word, impakteer eers twee tot drie maande later in November en Desember. Die reeks maak elke jaar in November en Desember 'n dip. Dan kan 'n mens nie lang stories of spanningslyne doen nie - dit is kort insidente storielyne en vir die res karring ons aan. As ons in September weet dat die kontrak hernu word, dan kan ons die oop storielyne gebruik. Dan begin hulle weer sterk loop in Januarie. Nou het ek ookal geleer dat indien jy 'n sterk storielyn produseer voor die skole begin, dan is die mense met vakansie. Dan verstaan hulle nie wat gebeur het in die storie nie, dan kry jy eers die gehoor terug in Maart. Met die gevolg is ons weet die nuwe storielyne begin presies loop op die dag wat die skole begin.

MP: ...want julle het 'n getal aanhangers onder skoolkinders ook.

FM: Ja, maar ons teikengehoor is baie spesifiek - dit is dames tussen 25 en 45 jaar, Afrikaanssprekendes.

MP: Het julle dit met jul navorsing vasgestel (dit is die teikengehoor)?

FM: Nee, dit was my opdrag. 'n Teikengehoor spoel altyd oor. Dit werk altyd so. My teikengehoor word bepaal deur geld. Die teikengehoor word bepaal deur die adverteerder of waar die uitsaaier voel hy wil of kan geld maak vir sy produk.

MP: Hoewel hulle nie 'n inspraak in die skryf van die draaiboek het nie.

FM: Nee glad nie. Maar met jou teikengehoor sal al die advertensies wat in daardie tyd gebeeldsaai word, vir vroue bedoel wees (tussen 25 - 45 jaar oud): sy is in die A en die B-inkomste groep, hoofsaaklik in die A-inkomstegroep. Sy is dus welvarend; sy het 'n tersiêre opleiding en sy het 2.5 kinders. Hulle het twee karre ensovoorts. Hulle is die feitlike gehoor aan wie die stories gerig word maar dit spoel altyd oor.

MP: Wat is die taalverspreiding in *Egoli*?

FM: Ons werk op 'n distribusie van 30% Engels oor 'n drie maandeperiode. Partykeer is dit baie meer Engels dan weer meer Afrikaans. Ons opdrag is tussen 30% en 40% Engels. Ek het gevra vir 'n tweetalige program maar M.Net het gesê ongeveer 30% Engels maar nou ook nie minder as 20% nie.

MP: Wat was kykers se reaksie toe jy vir Lerato en haar familie (swart gesin) in die reeks ingebring het?

FM: Die familie het nie vir my of die publiek regtig gewerk nie. Maar hoofsaaklik omdat ons so 'n vreeslike probleem met die rolverdeling gehad het. Jy moet ook onthou dat hierdie reeks met sy vermenging van kleur voor die nuwe Suid-Afrika begin het. Dit was lank voor ander mense (draaiboekskrywers) dit gedoen het. Die reeks is vir die SAUK aangebied. Hulle wou dit nie gehad het oor die kleurhantering want ek het

gesê ek is kleurblind: ek sal spelers in rolle sit - maak nie saak watter kleur hulle is nie. En ek het afgeskop met 'n kruisliefdesverhouding tussen 'n wit ou en 'n kleurlingmeisie. Maar die kleur is nooit eers genoem nie.

MP: Het jy ooit verwag *Egoli* gaan so gewild wees?

FM: Ek weet nie hoe gewild *Egoli* is nie. Vir my is dit 'n problematiese vraag wat jy vra. Ek weet nie hoe om dit te antwoord nie want as jy 'n dagvervolgverhaal maak dan probeer jy die maksimum hoeveelheid kykers te trek. So omdat dit 'n duur program is en omdat dit vir die adverteerder moet werk, is die hele program 'n finansiële oorweging. So as die program nie gewild is nie gaan dit nie op die lug bly nie. Ek het 'n minimum hoeveelheid kykers wat die uitsaaier (M-Net) vir my stel. As *Egoli* minder as dit trek, gaan die uitsaaier dit oombliklik kanselleer. Maar ek verdubbel die minimum hoeveelheid kykers... ons het dit verdubbel reg van die begin af. So of hulle oordeel oor hoeveel mense hul wou bereik, was te konserwatief of die program is dubbel so gewild as wat hulle gehoop het dit sou wees... op die oomblik waarskynlik drie of vier keer meer gewild. Maar jy sien hy maak 'n kurwe - sy gewildheid sak in November, Desember en Januarie. Soos ek jou netnou gesê het, toon die program 'n geweldige insinking (in hierdie maande) - mense kyk net nie. So as jy vir my dieselfde vraag op 15 Desember vra is dit 'n ander antwoord as nou. Verstaan jy hoekom dit vir my 'n baie moeilike vraag is? *Egoli* kan nooit gewild genoeg wees nie, dit kan nooit genoeg kykers hê nie. Die program kan nooit genoeg nuwe kykers vir homself genereer nie want dit is die wese van die program. 'n Daaglikse reeks is nie soos 'n program wat vooraf klaar vervaardig word nie soos byvoorbeeld *Agter Elke Man* wat ek self gemaak het. Dan kan jy sê dit is die gewildste program in Suid-Afrika want dit word vergelyk met verskillende ander programme. Daarom kan 'n mens sê dat in die tagtigs was *Agter Elke Man* die gewildste Afrikaanse program op Afrikaanse televisie. Jy kan dit nie van *Egoli* sê nie...

MP: Wat sal jy dan sê is die groot sukses of hoe verskil *Egoli* van ander "soaps" - is dit omdat hy iets van die Suid- Afrikaanse werklikhede weerspieël?

FM: Daar is verskeie soorte soaps wat jy internasionaal kry. Kom ons begin by die Amerikaners want hulle is die vaders van die *soap opera* maar hulle maak nie die meeste nie. Brasilië maak die meeste - hulle noem dit telenovellas. Engeland maak dit nog nie - hulle probeer egter desperaat.

MP: Het hulle nie iets soos *Coronation Street* en *EastEnders* nie?

FM: Hulle word net twee tot drie keer 'n week uitgesaai en dan nog herhaal ook.

MP: ...is dit 'n *daytime serial* (nie 'n *soap opera* nie)?

FM: Die *soap opera* beteken heeltemal iets anders in Amerika as wat dit hier beteken. As jy in Amerika praat van 'n *soap opera* is jou emosionele reaksie teen die term heeltemal anders as in Engeland. Wat die Amerikaanse sepies almal in gemeen het - en dit het ontwikkel oor 'n periode van 30 tot 40 jaar - is dat hulle (*daytime soaps*) basies 'n vrouegehoor aanspreek wat tydens die dag daarna kyk. En in die *daytime soaps* word temas aangespreek waarna vroulike kykers nie in 'n volle familieverband sal wil na sit en kyk nie. Daarom kan hierdie sepies temas aanspreek wat nie tydens spitskyktyd gedoen kan word nie want kykers se reaksies verskil. Byvoorbeeld dieselfde vrou wat drie-uur in die middag sit en kyk na 'n prostituut wat haar huis onderhou, sal amper sterf en briewe skryf indien dieselfde program om agtuur in die aand uitgesaai word. Sy kan as reaksie hierop deel word van die *moral majority*. Dus die vrou wat daar sit en haar verkneukel aan 'n verkragtingstoneel of die gevolge van verkragting, sal die pen gryp indien dieselfde tema hanteer word wanneer haar gesin teenwoordig is. Die tyd wat jou *soap* uitgesaai word bepaal die tema - hoe vroeër daardie *soaps* in Amerika uitgesaai word, hoe meer riskant is die temas. Hoe later en hoe meer mans en kinders bykom hoe minder riskant word die inhoud. Die wese daarvan bly nog steeds die hantering van sekere verhoudingsituasies soos wat dit vroue sal interesseer. Met ander woorde jy vertel die storie soos dit 'n vrou sal interesseer. *Soaps* het baie min aksie want dit gaan hoofsaaklik oor verhoudings... 'n Ander aspek van Amerikaanse *soaps* en wat ek ook gebruik is die sogenaamde "aspirational" kenmerke - die Amerikaners is gek daarna. Omdat hulle baie kommersiële

gemeenskap is, hou hulle daarvan om mense te sien ly in “mink” - nertsjasse en diamante aan die vingers...

FM: Die Engelse weer hou daarvan om hulle karakters te sien groei uit die “kitchen sink” kultuur van die Engelse. So die Amerikaners is “aspirational” - die karakters in sepies lyk soos poppe: hulle is verskriklik mooi - amper ’n plastiese skoonheid — en dan word hulle nou in hierdie situasies geplaas. Hulle is maklik op die oog. Hulle sal ook vir jou sê “you may tell any story as long as it is easy on the eye”. Dit is waarom die mense lyk soos hulle lyk. Die Engelse *soaps* is net die teenoorgestelde... Hulle wil die “suffering” van die gewone man sien. Daar is nie “aspirational” kwaliteite nie - hulle is nie “rags to riches” nie. Wat die Engelse weer het, is ’n stryd tussen klasse. Met ander woorde, die onversoenbaarheid van klasse. En wat die Brasiliëse doen is, hulle gooi weer enige storielyn by enige storielyn.

FM: So wat ek toe gedoen het - ek glo dit en het dit altyd geglo - ek het die ou Shakesperiaanse formule gevat: as jy drama vertel moet jy komedie vertel, jy moet die komedie langs hom sit - jy moet ’n komedielyn invoeg maar dit moet tog ook daar ’n geheel maak. Met ander woorde, ek het ’n sterk komedielyn wat die Amerikaners en die Engelse glad nie het nie. Ons sit hier en dan sê ek: hierdie storie word te swaar. Kom ons bring ’n paar ligter momemente in voor ons terug kom na die swaargheid daarvan. So selfs in die swaarste oomblikke is daar komedie.

PF: ...weerligafleiers.

FM: Ja, en ook as teenstellings. Dis die eerste ding wat hier geld... Afgesien daarvan dat ek dink dit is ’n baie goeie vorm van storievertelling. En dit kom nogal uit ons tradisie. Ons Afrikaanse verhaaltradisie werk op sy beste op ’n patosformule. En ek gebruik die woord formule doelbewus want alles in hierdie genre werk op formules. Dit maak dit nie makliker nie, dit maak dit moeiliker. So Afrikaanse suksesstories het ’n patoselement. En as jy die patos gebruik dan is jy naby aan die Shakesperiaanse klassieke verhaalstruktuur. Verder is Suid-Afrikaanse gehore Amerikaanse georiënteerd as gevolg van 40 jaar se blootstelling aan die Amerikaanse elektroniese media. So ons

gehore soek die aspirasie, die ryk, die “glitz”, die “glamour” - hulle wil dit hê. Maar hulle soek soos die Engelse ook ’n redelike aardse anker en as jy na *Egoli* kyk sal jy dit duidelik sien. En dit bly soos ’n bybel by my - ons het die strata, die klassestrata van die Engelse. Ons het die ou Afrikaanse tradisie van cum comedia, patos en die aspirasie van die Amerikaners. Die stories word gedryf deur die “aspirational” maar die karakters waarmee mense betrokke raak, waarmee hulle kan identifiseer, lê in die middel. Hulle gaan dus nie identifiseer om môre na Nenna te kyk nie... hulle wil kyk wat gebeur met Mitch, met Kay... dus wat gebeur met die boonste strata van die storie. Maar kykers verkneukel hulle aan die alledaagsheid van Nenna. So dit bly ’n ingewikkelde maar baie goed uitgewerkte (geformaliseerde - PF) formule. So ek het my eie formule vir die *soap* uitgewerk.

MP: Kykers hou van die verskillende klasse wat uitgebeeld word.

FM: Ja, dit het ek van die Engelse gekry. Ons wil dit nie glo nie maar ons is klassebewus en dit werk. En tot my groot verrassing ook die swartes. Marknavorsing het gewys dat vir swartes is klasdifferensiasie van die allergrootste belang. In die opkomende swartgemeenskap is ’n lelike klasdifferensiasie besig is om te ontwikkel, wat moontlik vorentoe sosiale probleme kan veroorsaak.

BYLAE B

PERSOONLIKHEIDSPROFIEL VAN KARAKTERS IN *EGOLI*

Die name in hakies is die akteurs en aktrises wat die rol van die karakter vertolk.

Walt en André Vorster is tydens die duur van hierdie studie vermoor. Dit is egter nodig om hulle te vermeld omdat daar in sommige storielyne na hulle verwys word (hulle moordenaars is nog nie opgespoor nie). Karakters by wie 'n * verskyn, het die reeks permanent verlaat. Karakters by wie ** voorkom, is karakters wat nie deel was van die oorspronklike groep karakters toe die reeks 'n aanvang geneem het nie. En karakters met 'n *** is tydelike karakters wat in die reeks kom en gaan.

Walt Vorster (Gé Korsten)*

Hy was die hoofbestuuder en eienaar van *Walco International* en die patriarg van die Vorstergesin; sy eerste vrou is oorlede; hy is geskei van sy tweede vrou en is toe met jong Louwna getroud van wie hy ook geskei is omdat Louwna besluit het om haar beroep as aktrise te beoefen. Hy is die vader van Johan, André, Sonet, Dewald en Albert (jong babaseun uit sy huwelik met Louwna). Hy en Louwna het besluit om versoen te raak maar voor dit kon gebeur, is hy in 'n motorongeluk dood (daar word vermoed hy is deur of die Irakies of Kimberley en Dough vermoor). Hy was 'n vaderfiguur vir feitlik almal in *Egoli*. Sy dood het 'n leemte in baie karakters se lewens gelaat.

André Vorster (Phillip Moolman)*

Seun van Walt. 'n Liefdesdriehoek het tussen hom, Lynette en die geheimsinnige Kimberley ontstaan. André was so deur Kimberley bekoor dat hy van Lynette geskei is. Hy is later met

Kimberley in die geheim getroud. Tydens sy onderhandelinge met die Irakese word hy deur hulle vermoor.

Johan Vorster

Johan is die swartskaaap van die Vorstergesin en 'n aartskelm wat daarop uit is om almal te lieg en te bedrieg. Hy is deur sy vader (Walt) onterf. Hy is die pa van 'n buite-egtelike seuntjie by Margeret-Rose Willemse ('n bruinmeisie) wat hy in die steek gelaat het toe hy hoor sy is swanger. Hy dra by tot André se dood (weier om afpersgeld te betaal wat Irakese eis om André se lewe te spaar). Hy vlug die land uit en woon tans in Italië.

Sonet Vorster (Tiffany Kelly)**

Walt se dogter en getroud met Niek Naudé. Sy is spontaan, gewild maar met 'n wil van haar eie. Sy en Niek het 'n stormagtige huwelik. Hulle is egter baie lief vir mekaar. Sy was baie lief vir haar pa (Walt) en probeer om sy moordenaar(s) op te spoor.

Monica Vorster (Hermien Dommissie)

'n Oujongnooi, aandeelhouer in *Walco* en Walt se suster. Sy dra die belange van *Walco* sterk op die hart. Sy kan soms baie gemeen en katterig wees. Sy het twee geraamtes in die kas: as jongmeisie het sy 'n buite-egtelike kind gehad wat sy laat aanneem het. Haar verloofde Gert du Toit se lyk word in die tuin van die Vorsters ontdek.

Nora Naudé (Christine Basson)

Moeder van Niek, Tarien en Bienkie. Sy is geskei van haar man, 'n regte losbol en vrouejagter. Sy is 'n huisvrou en kleremaakster in 'n fabriek. Sy is 'n baie goeie moeder vir haar kinders maar kan soms 'n regte klakous wees.

Niek Naudé (David Rees)

Seun van Nora en getroud met Sonet. Hy was aanvanklik 'n sukkelaar en was selfs in die tronk vir diamantsmokkelary. Hy behaal egter mettertyd sukses en is tans die eienaar van *Egoli*, 'n juwelierswinkel. Hy is 'n avonturiër en was al by verskeie ondernemings betrokke — sommige was suksesvol ander nie. Hy is intens, het 'n kort humeur en huiwer nie om vuiste in te lê nie. Hy is aantreklik op 'n ruwe manier en ten spyte van sy humeur is hy 'n karakter van wie mense hou.

Tarien Naudé (Cristel Smith)

Oudste dogter van Nora. 'n Pragtige blondine wat as sekretaresse by *Walco* werk. Sy was haar lewe lank verlief op André Vorster. Hoewel verskeie verhoudings gehad het (met Paul en Tim) kon sy maar nie van André vergeet nie — tot Wim van Heemert op die toneel verskyn het.

Bertie Roelofse (Hennie Smit)

Die halfvertraagde broer van Nora en Louwna. Hy is 'n posman en trots op sy werk. Hy is by al die karakters gewild en waar hy ook kom om pos af te lewer, word hy met koekies en koeldrank bederf. Hy sorg vir heelwat humor in die reeks.

Ester (ook genoem Nenna) Willemse (Shaleen Surtie-Richards)

'n Bruin ongehude moeder van Andy en Margeret-Rose. Sy besit Malborough Mansions. Sy het die woonstelblok van die vader ('n witman) van haar kinders geërf. Haar kinders se swaarkry besorg haar baie pyn en lyding. Sy het 'n vrolike geaardheid en is vol pittige sêgoed.

Andy Willemse (Kevin Smith)

Seun van Ester. Hy koester 'n verterende haat teen die Vorsters. Hy het 'n geskiedenis van korststondige, traumatiese verhoudings met Jo-Ann (wat oorlede is) en Lerato.

Margaret-Rose Willemse

Ester se dogter. Sy is mede-eienaar en die ontwerper van die juwele van *Egoli*. Sy het 'n buite-egtelike seuntjie van Johan Vorster wat aanvanklik vaderskap ontken. Sy trou met Paul Brink. Johan verskyn egter weer op die toneel en oorreed haar om by hom in Italië aan te sluit. Sy verlaat Paul.

Lynette Strydom (Ilse Roos)

'n Knap en aantreklike joernalis. Sy was met André getroud. Na hul egskeiding knoop sy 'n verhouding met Mitch aan en hulle woon vir 'n tyd saam. Sy kan nie oor André se dood kom nie en haar en Mitch se verhouding verbreek.

Paul Brink (Chris de Clerque)

Personeelbestuurder by *Walco*. Hy was getroud met Margeret-Rose en neem haar buite-egtelike seuntjie aan. Hulle huwelik eindig vir hom traumaties wanneer Margeret-Rose hom verlaat en terugkeer na Johan Vorster in Italië. Hy is 'n goeie mens en is steeds baie lief vir Margaret-Rose.

Elsa du Plessis (Hannah Botha)

Sy is Deon se moeder en hulle woon saam in 'n woonstel in Malborough Mansions. Sy is groot vriende met Nenna hoewel hulle baie stry. Sy is 'n regte "busy-body" en skinder graag. Sy is egter ook baie reguit en mense weet waar hulle met haar staan. Sy het verskillende skemas om geld te maak (stokvel, kospakkies).

Deon du Plessis (Deon Coetzee)

Hy was in die begin van die reeks 'n rowwe karakter: 'n vroueslaner en kort van humeur. Die aantreklike jong man se gedrag het egter geleidelik ten goede verander. Hy is geskei van Jo-Ann (wat intussen oorlede is) en is tans met Gretchen getroud. Hy is die eienaar van 'n kwekery.

Gretchen (Corien Pelt)**

Sy is 'n weerlose, beeldskone blondine wat as ontvangsdame by *Egoli* werk. Sy is afkomstig uit Duitsland en is aanvanklik met Deon getroud om Suid-Afrikaanse burgerskap te bekom. Hulle raak egter baie lief vir mekaar en trou vir 'n tweede keer, hierdie keer vir die regte redes.

Mitch Mitchell (Cliff Simon)

'n Aantreklike 'n bemarkingskonsultant. Hy en Lynette het saamgewoon. Na die verhouding beëindig is, was hy vir 'n ruk ongebonde. Ten tye van hierdie studie het hy en Kimberley met 'n verhouding begin.

Louwna Vorster (Brumilda van Rensburg)

'n Gewese aktrise en was met Walt getroud. 'n Seuntjie Albert is uit hulle hul huwelik gebore. Haar finansiële posisie is beroerd en sy en Albert woon by haar suster Nora. Sy begin met spyseniering vir groot besighede.

Lerato Mashabela (Nthathi Moshesh)**

'n Jong, swart aantreklike meisie wat as kelnerin by 'n koffiekroeg werk. Deur haar is kykers aan die labolastelsel bekend gestel. Ook het sy 'n verhouding met Andy Willemse gehad wat vir haar traumaties geëindig het omdat Andy nie haar kulturele tradisies kon aanvaar nie; en omdat Nenna (Andy se ma) nie kans gesien het vir 'n swart skoondogter nie.

Tsheko Mashabela (Macks Papo)**

Hy is Lerato se broer. Hy is aktief saam met Elsa betrokke in kospakkies wat aan swartes in die townships verkoop word. Hy word lid van die stokvelspan wat bestaan uit Tarien, Sonet, Elsa, Nenna en Donna. Hy bestuur ook 'n videowinkel.

Donna Makaula (Thoko Ntshinga)

Sy is 'n swart vrou in haar vroeë middeljare wat 'n bestuurspos by *Walco* beklee. Sy is 'n goeie mens wat met almal oor die weg kom. Sy is met 'n skurk van 'n man getroud wat haar hartseer besorg. Sy woon in Malborough Mansions.

Tim Harold (David Vlok)

'n Ryk, aantreklike vrygesel. Hy was op 'n stadium besturende direkteur van *Walco* (Monica se toedoen) maar moes bedank toe onreëlmatighede aan die lig gekom het. Hy was verloof aan Tarien. Monica is baie erg oor die jong man en onder kykers word bespiegel dat Tim dalk haar seun kan wees.

Kimberley Logan (Chantal Stander)

Weduwee van André Vorster en (gewese?) minnares van Doug. Sy is 'n famme fatale en 'n antagonis. Haar plan is om die Vorsters te vernietig — daarom het sy André verlei. Kimberley en Sonet is aartsvyande: Sonet soek bewyse van Kimberley se aandeel in Walt se moord. Intussen spandeer Kimberley die Vorstergeld links en regs. Sy en Mitch knoop 'n verhouding aan.

Doug Durand (Steve Hofmeyer)**

'n Blonde, aantreklike jong man. 'n Opperste skurk wat betrokke is by twyfelagtige saketransaksies. Hy is totaal gewetenloos en sal sonder om 'n oog te knip mense bedrieg en selfs vermoor.

Arno (Charl Engelbrecht)**

'n Student wat deelyds vir Deon werk en by Nora loseer.

Chris Edwards (Eckhard Rabe)**

Hy is die nuwe bestuderende direkteur van *Walco*. Hy is geskei van sy vrou.

Kay Nobel (Elsabé Zietsman)***

Chris Edwards se persoonlike assistent. Sy is verlief op Chris. Sy is die antagonis in 'n liefdesdriehoek — sy probeer Niek verlei.

BYLAE C

KWANTITATIEWE INHOUDSONTLEDING VAN BEROEPE IN *EGOLI*

Ontleding van beroepsrolle in *Egoli* in gedurende die tydperk 1 Junie 1994 tot 1 Oktober 1995.

Om die ontleding van beroepsrolle van mans en vroue in *Egoli* te ontleed, word Arliss, Cassata en Skill (1983:148-149) se kategorieë as vertrekpunt gebruik. Kategorieë word egter bygevoeg om vir bykomende rolle in *Egoli* voorsiening te maak. Ook word die ras van persone in verskillende beroepe bygevoeg. Dit word gedoen om aan te toon in watter mate *Egoli* moontlik regstellende aksie wat beroepe betref, reflekteer.

Die beroepsrolle word soos volg gekategoriseer:

Groep 1 - Magsposisies

Groep 2 - Ondergeskikte posisies

Groep 3 - Neutrale posisies

Groep 4 - Werkloos

Groep 1 Magsposisies

Professionele persone (joernaliste, dokters, prokureurs ens)

Maatskappybestuurders

Poste in die topstruktuur van *Walco* (eie byvoeging)

Eienaars van klein besighede

Groep 2 Ondergeskikte (*subordinate*) posisies

Huivrouens

Sekretaresses

Huisbediendes (*butler*)

Restaurantwerkers

klerke, bodes (eie byvoeging)

Assistente (eie byvoeging)

Fabriekswerkers (eie byvoeging)

Groep 3 Neutrale posisies

Kunstenaars (bv akteurs/aktrises), sangers ens.

Studente

Groep 4 Werkloos

Karakters wat geen sigbare beroep bekleed nie.

Toepassing op *Egoli*

In die ontleding van beroesprole in *Egoli* word onderskei tussen mans en vrouens en die verskillende rassegroepe word ook aangedui (S=Swart; B=Bruin; W=Wit). Persone waar * voorkom, het *Egoli* intussen permanent verlaat.

GROEP 1: MAGSPOSISIES	Vroue	Mans
Maatskappybestuurders:	Monica (W)	Walt Vorster*(W) André Vorster*(W) Chris Edwards(W)
Uitvoerende poste in <i>Walco</i> :	Donna(S) Kay (W)	Paul (W)
Besigheidsmense:	Geen	Mitch(W) Tim(W) Doug(W)
Joernalis:	Lynette (W)	Andy(B)
Eienaars van kleinbesighede:	Nenna(B) Margeret-Rose (B)	Niek(W) Deon(W)

GROEP 2: ONDERGESKIKTE BEROEPE	Vroue	Mans
Sekretaresses/ontvangsdames:	Tarien(W) Vicki (K) Gretchen (W)	Geen
Huisvroue:	Nora Elsa	Geen
Huisbediendes (<i>butler</i>):	Geen	Soloms(S)
Restaurantwerkers:	Lerato (S) Sonet (W)	
Klerk:	Geen	Sheko(S)
Posman:	Geen	Bertie (W)
Fabriekswerkers:	3 kleurlinge Nora	
Assistent:	Gabbie	

GROEP 3: NEUTRALE POSISIES	Vroue	Mans
Kunstenaars (bv akteurs/aktrises):	Louwna(W) (aktrise) * Kimberley(W) ** (fotograaf)	Geen
Studente:	Jane (W)	Arno (W)

GROEP 4: WERKLOOS	Vroue	Mans
	Kimberley Louwna	Dewald

* Louwna wissel tussen werkloos en beroep as entrapeneur en aktrise.

** Kimberley was werkloos na haar huwelik met André Vorster. Sy is tans is sakevrou.

BYLAE D

KYKERS SE HERROEP VAN 'N STORIELYN IN *EGOLI*

Kykers se interpretasie van die liefdesdriehoek is soos volg:

Deelnemer 1

Kay, 'n opperste flerrie het by Niek begin aanlê. Sy voel nie regtig iets vir Niek nie, sy is net op soek na avontuur. Kay probeer om Niek op allerlei wyses verlei. Sy nooi hom na haar woonstel, gaan kuier vir hom in *Egoli* en by die Vorsters (Niek en Sonet bly in die Vorsterhuis). Sonet voel aan dat daar 'n ander vrou is. Sy vind uit dat dit Kay is. Sy besluit om vir haar en Niek se huwelik te veg. Sy (Sonet) steel 'n sluitel uit Nenna se woonstel en maak 'n duplikaat. So kry sy toegang tot Kay se woonstel. Sy doen verskeie dinge aan Kay: sy verbrand kos op Kay se stoof, huur ontkleedansers om Kay te gaan verras by *Walco* en sy sny Kay se klere stukkend. Sonet maak aanmekaar russie met Niek oor Kay. Die ergste vir Sonet is toe sy Kay en Niek in 'n omhelsing in Kay se woonstel betrap. Daardie aand het Sonet en Niek 'n vreeslike rusie. Niek besluit om die huis te verlaat en gaan woon by Nora. Sonet is vreeslik ongelukkig hieroor want sy het Niek baie lief. Ten spyte van al die dinge wat met Kay gebeur, hou sy aan om by Niek aan te lê. Niek sê vir Kay hulle moet ophou om mekaar te sien maar Kay hou aan. Kay begin agterkom dat al die dinge wat met haar gebeur deur Sonet veroorsaak word. Niek gaan sy klere haal en hy en Sonet gesels weer. Hy sê hy weet nie of hy nog vir Sonet lief is nie. Sonet besluit om nog meer verbete te veg vir haar huwelik. Kay besluit om Sonet terug te kry. Sy huur iemand om Sonet aan te rand en sy stuur aan Sonet 'n hemp vol bloed. Wanneer Sonet vir Kay en Niek in *Egoli* betrap besluit sy sy het nou genoeg gehad. Sy gaan vertel Chris Edwards dat Kay op hom verlief is. Daarna baklei hulle (Sonet en Kay) soos kat en hond. Die arme Sonet word bewusteloos geslaan. Toe sy daar op die grond lê het ek gedink sy is dalk dood. Ek het iewers gelees dat Kay haar gaan doodmaak. Ek was lam van skok — as ek daar was het ek Kay persoonlik aangerand. Gelukkig is Sonet toe nie dood nie. Ek was so bly toe hulle in die hospitaal

opmaak. Sonet het vreeslik gelyk: haar oë was potblou en haar arm gebreek. Kay is toe na Bloemfontein toe gestuur want mnr Edwards wou haar nie langer by *Walco* hê nie.

Deelnemer 2

Toe Kay die dag in *Egoli* so vir Niek kyk toe weet ek daar kom moeilikheid. Nick het so half ongemaklik gelyk maar ek dink hy was nogal gevele. Ek kan nie meer onthou hoe het Sonet agtergekom dat Kay 'n oog op Niek het nie. Daardie aand toe Nick vir Kay in haar woonstel gaan kuier het daar amper 'n ding gebeur. Gelukkig het Nick kop gehou en betyds uitgestap. Ek kan nie meer onthou hoe Sonet geweet het van Kay nie. Ek dink sy het hom gesien toe hy uit Sonet se woonstel gekom het. Sy het vir Kay gesê sy moet Nick uitlos. Maar Kay het gesê Nick is ongelukkig getroud en dat Sonet nie weet hoe om hom gelukkig te maak nie. Nick ontken dat hy 'n verhouding met Kay het. Sonet stel voor dat hulle met vakansie gaan maar Nick sê hy is te besig. Sonet reken dit is omdat hy nie van Kay af weg wil gaan nie. Sy maak aan mekaar russie met Nick. Mens kan haar egter nie kwalik neem nie want sy betrap hulle dan saam in Kay se woonstel. Sonet is so kwaad dat sy 'n glas water op Nick uitgooi sodat hy kan afkoel. Hoewel Nick haar daardie aand probeer oortuig dat daar niks tussen hom en Kay gebeur het nie, glo sy hom nie. Niek besluit om die huis te verlaat. Sonet gaan egter nie lê nie en sy begin Kay se lewe vergal. Sy sny Kay se klere in stukkies, sy huur 'n klomp *Hell's Angels* vir 'n partytjie na Kay se woonstel. Ook daag daar mans by *Egoli* op. Hulle sê dat Kay hul gehuur het om 'n vertoning te kom gee. Daar het nog 'n klomp goed gebeur wat ek nie meer seker van is nie. Ek het die gevoel begin kry dat Sonet nou te ver gaan — dit is goed en wel om wraak te neem maar Sonet het te ver gegaan. Selfs Lerato waarsku Sonet dat sy moet ophou. Die hoogtepunt is toe Kay en Sonet slaags raak in *Walco*. Die bakleiery was vir my te gewelddadig. Ek het gedink Niek gaan haar nooit vergewe nie want hy het gesê dat Sonet gekry het wat sy verdien. Maar gelukkig het hy haar vergewe en hulle twee gaan toe met vakansie. Mnr Edwards het kop gehou en Kay weggestuur. Sy het gekry wat sy verdien het — mnr Edwards, op wie sy verlief is, het sy rug op haar gedraai. 'n Mens maak nie speletjies met ander se geluk nie. Hoewel Niek en Sonet hulle probleme in die huwelik gehad het, was hulle tog baie lief vir mekaar. Snaaks, ek het nogal vir Kay jammer gevoel toe sy haar woonstel ontruim, sy het so ongelukkig gelyk.

Deelnemer 3

Hierdie storielyn was vir my een van die opwindendste. Sonet en Niek is my gunsteling karakters. Toe die rooikopflerrie by Niek begin aanlê het ek geweet dat daar groot drama aan die kom is. Kay het mos 'n goue ketting by Niek gaan koop. Dit is waar hulle ontmoet het — in *Egoli*. Toe Niek die ketting om haar nek hang, het sy sy hand gestreel. 'n Mens het net geweet sy wil 'n ding met hom begin. Ek dink Niek was baie gevele, aangesien hy en Sonet ook maar hulle probleme gehad het. Sonet begin hond se gedagtes kry. Ek kan nie meer mooi onthou hoe sy agtergekom het dat daar iets tussen Niek en Kay aan die gebeur is nie. Wanneer Sonet hulle in mekaar se arms betrap in Kay se woonstel is die vet in die vuur. Sonet maak so rusie dat Niek besluit om die huis te verlaat. Hy gaan bly by sy ma. Niek sê vir Nora dat hy weet nie of hy nog lief vir Sonet is nie. Op hierdie stadium het ek gedink dit is verby met hulle huwelik. Sonet is egter so lief vir Niek dat sy besluit om die lewe vir Kay moeilik te maak. Ek is nie seker oor die volgorde van Sonet se pogings om wraak te neem nie. Dit was vir my lekker om te sien hoe sy die rooikopflerrie terug kry, veral toe die klomp ontkleedansers by *Walco* aankom en daardie gesig van Kay toe sy die aand by haar woonstel aankom en haar plek oorgeneem is deur die Hell's Angels. Ek weet nou nog nie of Kay iemand gehuur het om Sonet aan te rand nie en of sy dit self "gestage" het nie. Ek dink ek het daardie episode gemis. Die hoogtepunt vir my was die geveg tussen Kay en Sonet — ek dink Sonet het gekraak toe sy Niek en Kay 'n tweede keer in mekaar se arms betrap in *Egoli*. Die bakleiery was iets vreesliks. Ek het eintlik lekker gekry, al was daar baie bloed. Omdat my huwelik deur 'n ander vrou vernietig is, het ek my verlustig in alles wat Sonet aan Kay gedoen het. Ek wens ek het die moed gehad om dieselfde te doen. Ek was vies vir Niek toe hy sê dat Sonet te ver gegaan het. Gelukkig het hy haar vergewe. Ek dink hy het besef hoe lief Sonet vir hom is. Kay moes 'n duur prys betaal vir haar flankerders. Mnr Edwards het haar weggestuur, ek dink na Bloemfontein waar sy 'n tak van *Walco* moes gaan bestuur.

BYLAE E

TEMATIESE ANALISE VAN KYKERS SE BRIEWE AAN DIE EGOLIKLUB

Die doel met die analise van die briewe van kykers aan die *Egoliklub* is om temas vas te stel vir die voorgroepvraelys en monitorgids vir groeponderhoude. Die briewe van kykers wat hier ontleed word, is gestuur aan die *Egoliklub* in Northmead. Die briewe word gerig aan óf die akteurs/ aktrises; óf Franz Marx; óf die *Egolispan* óf Anna. Die briewe word deur Anna van die *Egoliklub* beantwoord. Sewentig briewe wat gedurende die November 1994 tot Maart 1995 geskryf is, is vir hierdie studie beskikbaar gestel.

Om die briewe te ontleed is eerstens gekyk na die kategorieë in Intintoli (1984: 158-189). Volgens Intintoli (1984) word die volgende kategorieë gebruik om die briewe te kodeer wat kykers skryf aan die vervaardigers van *Guiding Light*, 'n Amerikaanse seep-opera: **kommentaar op storielyne; kommentaar op karakters se verhoudings; die getal briewe wat aan elke akteur geskryf word en algemene kommentaar.** Algemene kommentaar sluit in kykers se (a) evaluering van plekke waar tonele geskiet word; (b) beoordeling van karakters se gedrag as moreel/immoreel; en (c) kommentaar op onrealistiese of onakkurate gegewens in die program (*Guiding Light*).

Die bogenoemde kategorieë is as vertrekpunt gebruik vir die analise van kykers se briewe aan die *Egoliklub*. Die analise van hierdie briewe het die volgende kategorieë opgelewer:

- (a) **Evaluering van karakters en hul verhoudings.** Kykers dui aan watter manlike en vroulike karakters by mekaar hoort en watter nie. Dus watter karakters behoort 'n man/vrou in hul lewe te kry (asook watter soort man/vrou). Kykers speel dus die rol van "matchmakers".

- (b) **Evaluering van storielyne.** Hierdie kategorie sluit voorstelle van kykers in oor die rigting waarin 'n storielyn(e) moet beweeg. Dit hou veral met romanse en weerwraak verband. Soms skryf kykers selfs 'n draaiboek waarin bestaande storielyne gewysig word. Byvoorbeeld, waar twee karakters 'n verhouding het, wil kykers graag 'n gelukkige einde sien.

Kykers kritiseer ook onafgehandelde storielyne (bv Walt se moord wat nog nie opgelos is nie) en storielyne wat teen 'n stadige tempo verloop, bv Lynette se marteling (kyk hoofstuk 7).

- (c) **Kykers praat met karakters asof hulle mense van vleis en bloed is** (parasosiale interaksie). Kykers spreek nie net gunstelingkarakters direk aan nie maar ook dié in wie hulle 'n afkeur het.
- (d) **Kykers identifiseer met karakters.** Kykers dui byvoorbeeld aan watter karakters hulle as 'n rolmodel beskou.
- (e) **Kommentaar op realistiese/onrealistiese uitbeelding van gebeure in *Egoli*.** Kykers lewer kommentaar op die (1) realistiese/onrealistiese wyse waarop verskillende kultuurgroepe uitgebeeld word; (2) die uitbeelding van Suid-Afrikaanse werklikhede (bv humor, vakansiedae, belangrike gebeure wat ooreenstem met empiriese werklikhede in Suid-Afrika); (3) die gebruik van Afrikaans en Engels in *Egoli*, die balans tussen die twee tale en hoe dit ooreenstem/verskil met die empiriese werklikheid in Suid-Afrika.
- (f) **Kykers se kommentaar op sekondêre tekste.** Sekondêre tekste sluit in (1) berigte wat oor akteurs in die massamedia (bv. tydskrifte, koerante) verskyn; (2) die opsomming van storielyne in tydskrifte; en (3) modevertonings en promosies (bv. *Egoli*-akteurs tree op by winkelsentrums en kykers word genooi om hul gunsteling-akteurs te ontmoet).
- (g) **Sosiale aspekte van televisiekyk.** Kykers sê saam met wie hulle na *Egoli* kyk; en met wie hulle karakters en/of gebeure bespreek.

- (h) **Redes waarom kykers na *Egoli* kyk.** Dit blyk dat *Egoli* kykers se behoeftes bevredig aan ontspanning; vermaak; ontvlugting (bv. van alledaagse verpligtinge) en inligting (bv. gewoontes/gebruike van verskillende kultuurgroepe).
- (i) **Kykers se evaluering akteurs/aktrises se vertolking van rolle.** Die kykers gee hier 'n aanduiding hoe goed/swak 'n akteur 'n rol vertolk; en of akteur(s) se interpretasie van 'n rol oor tyd (dws sedert die aanvang van *Egoli*) verbeter/verswak het.
- (j) **Kykers evalueer *Egoli* as 'n genre.** Kykers dui aan hoe goed (of swak - slegs in uitsonderlike gevalle) *Egoli* as 'n genre is; vergelyk *Egoli* met ander seep-operas; evalueer die balans tussen drama- en komedie-elemente in die program.
- (k) **Evaluering van die voorkoms van karakters.** Hierdie kategorie sluit in kommentaar op haarstyle, kleredrag en algemene voorkoms van karakters.
- (l) **Kykers se evaluering van die fisiese opset waarteen gebeure in *Egoli* afspeel,** dit wil sê die agtergrond waarteen gebeure in *Egoli* afspeel (ateljees, stelinkleding ens.)
- (m) **Kykers se boodskappe aan die vervaardigers van *Egoli*.** Hierdie kategorie sluit in
 - versoeke van kykers:* hulle vra byvoorbeeld foto's van spelers; advies oor hoe hulle akteurs kan word; en
 - briewe van waardering:* byvoorbeeld, dank word uitgespreek vir die goeie reeks; *Egolipromosies* en briewe wat beantwoord word.

Vervolgens word die kategorieë in temas ingedeel.

Temas vir die groeponderhoude en voorgroepvraelys

Die rede waarom die bogenoemde kategorieë in temas vir die groeponderhoude ingedeel word, is dat navorsers, byvoorbeeld Allen (1987a, b) en Livingstone (1990a, b) gevind het dat

sentrale temas waaroor kykers van die seep-opera praat is romanse, parasosiale interaksie en identifikasie. Daarom is besluit om die voorafgaande temas plus dié wat hieronder aangedui word, te gebruik om kykers se interpretasies van *Egoli* vas te stel. In hoofstuk 7 word aangetoon dat die temas ook aansluit by die teoretiese onderbou van die studie (kyk hoofstuk 4).

Die bostaande kategorieë word onder die volgende temas geplaas:

Romanse:	(a) en (b)
Parasosiale interaksie:	(c)
Identifikasie:	(d)

Ander temas wat ook vir hierdie studie relevant is, is

<i>Egoli</i> as 'n forum vir Suid-Afrikaanse werklikhede:	(e)
Intertekstualiteit:	(f)
Die sosiale aspek vantelevisiekyk:	(g)
Algemeen:	(h), (m).

Waar van toepassing word daar in hoofstukke 6, 7 en 8 na die kategorieë verwys.

Kategorieë (i), (j), (k), en (l) sluit aan by dié van Liebes en Katz (1990) wat in afdeling 6.6.2 bespreek word.

Die temas en subtemas word in hoofstuk 6 (6.5.1 en 6.5.2) volledig omskryf.

BYLAE F

MONITORGIDS VIR GROEPONDERHOUE

1 Romanse/Fantasie

Kom ons speel die rol van "matchmakers":

- Wie van die karakters in Egoli dink julle moet 'n vriend/vriendin kry?

Kom ons speel die rol van draaiboekskrywer:

- Hoe sal julle die Chris Edwards/Lynette Strydom storielyn laat eindig?
- Hoe sal julle die Mitch/Kimberley storielyn laat verloop?
- Is daar enige storielyne in Egoli wat julle sal verander?

2 Vastelling van verwagtingshorisonne

- In julle geestesoog maak 'n borrelprent, of 'n geheueballon (soos dié in 'n strokiesprent): watter gedagtes en gevoelens ervaar julle wanneer jul gaan sit om na Egoli te kyk?
- Kom ons maak weer 'n borrelprent of 'n geheueballon: watter gedagtes en gevoelens ervaar julle nadat jul na 'n episode van Egoli gekyk het?

3 Identifikasie

- Noem die karakters wat julle bewonder in Egoli.
- Beskou julle enige van hierdie karakters as 'n rolmodel?
- Wil julle graag soos een van die karakters wees in Egoli?

4 Parasosiale interaksie

- Dink julle soms gedurende die dag aan 'n karakter of 'n storielyn in Egoli?
- Wonder julle soms oor die uitslag van 'n storielyn?
- Beskou julle sommige van die karakters as jul vriende?
- Praat julle soms hardop of in jul gedagtes met die karakters?
- Ken julle iemand in die werklike lewe wat soos die karakters in Egoli is?
- Raak julle soms emosioneel betrokke by die karakters byvoorbeeld, ervaar jy gevoelens van geluk/hartseer?

5 Realisme

Hoe getrou aan die werklikheid is

- karakters soos Lerato, Cheko, Donna, Kimberley? Noem 'n paar ander
- rasse-integrasie

- Wat probeer Egoli ons van die nuwe Suid-Afrika vertel?
- In die algemeen: reflekteer Egoli aspekte van die wyse waarop mense in Suid-Afrika leef?
- Het jy enige nuwe kennis bekom oor (a) die gebruik van **verdowningsmiddels**; (b) **tienerswangerskappe**; (c) **aborsies**; (d) **vakbonde** (enigiets anders).

6 Storielyne in die algemeen

- Van watter storielyn(e) hou jy die meeste?
- Van watter storielyn(e) hou jy die minste?

7 Intertekstualiteit

- Lees julle artikels wat oor karakters in koerante, tydskrifte ens. verskyn?
- Lees julle die inligting wat in koerante verskyn oor toekomstige gebeure in Egoli?
- Het julle al 'n Egoli-promosie bygewoon?
- Het julle al ooit 'n brief aan die Egoli-klub geskryf?

8 Sonet/Kay-storielyn

- In hierdie storielyn - aan wie se kant was julle?
- Hoe het julle oor Sonet se vendetta gevoel?
- Wat was julle gevoelens teenoor Sonet tydens hierdie vendetta?
- Wat was julle gevoelens teenoor Kay?

9 Boodskap aan die vervaardigers van *Egoli*

Het julle 'n boodskap aan die vervaardigers van Egoli?

BYLAE G

VOORGROEPVRAELYS

Geagte Deelnemer

U, as 'n kyker van *Egoli: Plek van Goud*, is gekies om aan hierdie navorsingsprojek deel te neem. Ons is geïnteresseerd in u mening oor *Egoli*.

Ons waardeer u tyd en moeite.

Riglyne vir die voltooiing van die vraelys:

- Moenie u naam op die vraelys skryf nie.
- Antwoord asseblief die vrae so eerlik as moontlik.
- Daar is geen regte of verkeerde antwoorde nie. U antwoorde moet slegs 'n eerlike weergawe wees van u menings oor *Egoli*.
- Die meeste van die vrae is oopvrae. Met ander woorde, u moet u eie antwoorde voorsien. Indien u antwoord 'JA' op 'n vraag is, moet u sover moontlik redes vir u antwoord gee.

- 1 Saam met wie kyk u gewoonlik na *Egoli*? (Indien u alleen kyk, ignoreer die vraag.)

.....

.....

- 2 Afsiesien van *Egoli*, kyk u ook na ander seep-operas? (Indien u antwoord 'ja' is, noem die sepies waarna u kyk.)

.....

.....

- 3 Hoekom kyk u na *Egoli*?

.....

.....

.....

- 4 Kan u nog onthou hoekom u na *Egoli* begin kyk het? (Indien u antwoord 'ja' is, verduidelik kortliks in die spasie hieronder.)

.....

.....

.....

- 5 Is *Egoli* beter of swakker sedert u die eerste keer daarna begin kyk het? (Indien moontlik, gee redes vir u antwoord.)

.....

.....

.....

6 Hoe voel u oor die kombinasie van Afrikaans en Engels in *Egoli*?

.....

.....

.....

7 Bespreek u *Egoli* met ander mense? (Indien u antwoord 'ja' is, sê met wie u dit bespreek.)

.....

.....

8 Indien u 'n episode van *Egoli* mis, vra u iemand om u in te lig oor wat in daardie episode gebeur het? (Indien u antwoord 'ja' is, sê wie u vra.)

.....

.....

9 Terwyl u na *Egoli* kyk, hoe voel u (of tree u op) wanneer u kykervaring onderbreek word? (Bv die telefoon, advertensies, besoekers ens.)

.....

.....

.....

10 Daar mag vier of vyf storielyne in 'n episode van *Egoli* wees. Kyk u na al die storielyne in 'n episode, of kyk u slegs na daardie storielyne waarin u geïnteresseerd is? Indien moontlik, gee 'n voorbeeld(e).

.....

.....

.....

11 Wie is u gunstelingkarakter(s) in *Egoli*? (Indien moontlik noem twee karakters.)

.....

.....

.....

12 Hoekom hou u van die karakter(s) wat u hierbo genoem het?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

13 Van watter karakter(s) in *Egoli* hou u die minste?

.....

.....

.....

14 Hoekom hou u nie van die karakter(s) wat u hierbo genoem het nie?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

15 Is daar enige karakters wat u voel uit die reeks geskryf kan word? (Indien u antwoord 'ja' is, gee voorbeelde en redes vir u antwoord.)

.....

.....

.....

.....

16 Ervaar die karakters in *Egoli* dieselfde probleme as mense in die werklike lewe? (Indien u antwoord 'ja' is, gee 'n paar voorbeelde.)

.....

.....

.....

.....

17 Behalwe die karakters, is daar enige ander aspek(te) van *Egoli* waarvan u hou? (Indien moontlik, gee 'n paar voorbeelde.)

.....

.....

.....

.....

- 18 Behalwe die karakters, is daar enige ander aspek(te) van *Egoli* waarvan u *nie* hou *nie*? (Indien moontlik, gee 'n paar voorbeelde.)

.....

.....

.....

.....

- 19 Indien 'n ander program of rolprent waarvan u baie hou, in dieselfde tydgleuf as *Egoli* gebeeldsaai word, watter een sal u kies — *Egoli* of die televisieprogram/rolprent? (Indien moontlik gee redes vir u antwoord.)

.....

.....

.....

.....

- 20 Is die karakters in *Egoli* soos mense in die werklike lewe? (Indien u antwoord 'ja' is, gee 'n voorbeeld(e).)

.....

.....

.....

- 21 Verskillende kultuurgroepe (bruin, swart en wit) word saam in *Egoli* uitgebeeld. Wat is u mening hieroor?

.....

.....

- 22 Het u iets oor die verskillende kultuurgroepe geleer sedert u na *Egoli* begin kyk het? (Indien u antwoord 'ja' is, gee 'n voorbeeld[e].)

.....

.....

.....

- 23 U geslag

Manlik	1
Vroulik	2

- 24 U ouderdomsgroep

16 - 24	1
25 - 34	2
35 - 44	3
45 - 54	4
55 +	5

- 25 Wat is u beroep?

- 26 Wat is u huwelikstaat?

- 27 Wat is u huistaal?

- 28 Wat is u totale huishoudelike inkomste per maand?

- 29 Noem die voorstad in Pretoria waar u woonagtig is

30 Wat is u hoogste akademiese kwalifikasie? (Omsirkel die gepaste nommer asseblief.)

Standerd 6	1
Standerd 8	2
Standerd 10	3
Naskoolse kwalifikasie (diploma en/of graad)	4

Dankie vir u vriendelike samewerking!

BYLAE H

TRANSKRIPSIES VAN SES GROEPONDERHOUDE PERSOONLIKE ONDERHOUD MET VULA

Hoewel die deelnemers hulself moes identifiseer tydens die groeponderhoude, word hulle name nie in die transkripsies genoem nie. Tydens die aanvang van elke groepsessie is deelnemers die versekering gegee dat hul name nêrens in hierdie studie bekend gemaak sal word nie. Daarna is hulle toestemming gevra om die onderhoude op band op te neem.

Kodes wat in die transkripsies gebruik word

MP Die navorser van hierdie studie se voorletters.

? Wanneer 'n individuele deelnemer se stem nie geïdentifiseer kan word nie.

... Onduidelike of onvolledige sinne.

Letters van die alfabet byvoorbeeld DB word gebruik om die deelnemer aan te dui.

[Wanneer deelnemers gelyktydig of onderling met mekaar praat en hulle nie geïdentifiseer kan word nie.

[] Wanneer woorde wat ontbreek of in die verkeerde volgorde voorkom, word [] gebruik.

Die transkripsies word in **twee kolomme** per bladsy aangebied. Lees dus op en af en nie horisontaal oor die bladsy nie.

GROEP 1: Woensdag, 4 Oktober 1995, 12:00-13:00.

Samestelling van groep: 6 bruin en 1 wit.

MP: Let us start this discussion by playing the role of matchmakers. Who do you think must get a girlfriend or a boyfriend in *Egoli*? (Laughter.)

DB: I think Lynette needs somebody in her life now.

?: But who?

[I think Tim is the right one.
No not Tim is too plastic...
Who is his name... Chris... no man... the owner from
Egoli... ja, Mr Edwards

NT: I would like to see either Nenna or Elsa match...

VN: No, I will not like her married at all. I cannot see her with anybody. Not Nenna please.

NT: Imagine how they can carry on and enlarge the story of *Egoli*...

VN: Please leave Nenna alone.

PA: I also think Lynette must get her somebody.

VN: I feel the same about poor Lynette. She needs someone that really cares for her. She has had a rough time so far. She must get someone that pampers her a little bit now. (Laughter.)

NT: Nenna, she must also have somebody to show up against Ruby because Ruby...

MP: We will come back to Ruby later because she is a very interesting character and the whole storyline developing around her. Who do you think YN?

YN: I think Lynette as well.

BV: I also think Lynette. At this stage she really needs somebody.

MP: Now I want you to take the role of the script writer. How would you write the ending of the relationship between Lynette and Chris Edwards?

NT: I would like to see them married.

BV: The story must end around Lynette and Chris. That will be wonderful because I like Chris and Lynette very much.

MP: Would you like to see them getting married?

BV: Ja, I would like to see them get married because they are the perfect couple at the moment. They are perfect for one another.

MP: How do you feel YN?

YN: I think what BV has just said. I will also stand with her. They do deserve one another and they are suitable for one another.

DB: Lynette and Chris Edwards.

MP: Just think back to previous relationships that she has had.

VN: Iemand moet weer terugkom en weer lewe, soos André en Johan. (Laughter.)

NT: No, not one of those two.

VN: A serious relationship must not develop. Hulle moenie sover gaan om te trou nie. Lynette moet net 'n goeie relationship met hom hê. Maar sy moet nog nie met hom trou nie. Ons weet nog nie wie vir haar kom in die film [*Egoli*] nie.

MP: Is sy nog te jonk?

VN: Sy is nog jonk ja.

PA: I think that it should end like that they get married. They must get married.

NT: I feel that I would like to see Lynette back in the Vorster's home where she belongs...

[... the ma'am... but she will be there with Chris... if she marries Chris she will be back in the Vorster home and that is how I would like to see it end.

DB: I think Lynette should be back in the Vorster home with Tim... maar nie met Chris nie.

[With Tim! (laughter) "Like" jy vir Tim? Ja... No I do not like Tim.

MP: Now there is another story line. How would you like to see the relationship between Kimberley and Mitch develop?

NT: I cannot stand Kimberley, they should write her out. (Laughter.)

MP: How do you feel about the relationship between her and Mitch... do you think it is natural...?

VN: No, no... I do not think Mitch trusts Kimberley at all and Kimberley is a conniving little b-i-t-c-h, she does not deserve anyone. (Laughter.)

YN: Hulle moet maar by mekaar bly, hulle pas by mekaar.

PA: Nee, maar nie op die lang termyn nie, hulle pas nie vir my nie. Hulle...

VN: ...hulle moet Kimberley daar uitgooi.

NT: Kimberley must get out of there.

VN: Kimberley must definitely get out of the Vorster home. She does not belong there.

PA: I do not feel the relationship must carry on with Kimberley because he is not for Kimberley.

VN: Ek dink Kimberley en Mitch pas bymekaar maar Kimberley moet net haar karkas uit die Vorster huis verwyder.

AL: ... they are not suitable for one another.

BV: No, the perfect one for her (Kimberley) is that Doug Durand. They should just get together and zoom out of *Egoli*.

? They are really birds of a feather... yes, they belong together.

MP: Now I want you to imagine a bubble picture, like in comic strips. What are your thoughts and your feelings when you sit down to watch *Egoli*?

BV: If I sit down and watch *Egoli*, I think of fun. It is a time to laugh especially when Nenna is on and it is a time to relax. That is my half an hour to relax in the afternoon when I come back from work.

YN: For me, it is also relaxing but also the excitement that you get. You cannot wait to see what is going to happen next. You get clued to your chair and you do not want to budge from there. You do not want any interruptions and if anyone interrupts you, then you are totally out of the picture...

MP: Do you switch off and forget about the world?

YN: Yes, you are stuck to the TV! (Laughter)

AL: ... en veral met Sonet, Nenna en Elsa.

VN: Ek voel net soos AL (laughter). Ek wonder net "wat de hel gaan Nenna nou weer kwyd raak"... (laughter) "...wat gaan haar sêding nou weer wees".

MP: En as Nenna nou byvoorbeeld nie in 'n episode is nie, is jy teleurgesteld?

VN: Nee glad nie, daar is mos ander karakters ook.

PA: Ek is ook geneig om te "relax" en ek sit en wag om te kyk wat gaan gebeur.

NT: I would say it is the highlight of my day after a day at work, to relax. Everyone knows that they should not disturb me because they will not get any reaction out of me! (Laughter.)

DB: I feel the same, it is my relaxing moment, I switch off from my hard working day. If I have to, I even switch off the phone (laughter) and just sit and watch my favourite characters, their sense of humour, the fighting characters. I just love it.

MP: How do you feel about the combination of drama and comedy?
(All the participants agree that it is balanced.)

MP: Now imagine another bubble picture: how do you feel after having watched an episode of *Egoli*? (Laughter.)

DB: Ek voel vol energie en ek praat en gesels net waar ek kom.

AT: My batterye is weer gelaai...

NT: ... also invigorated, you now have energy because you have forgotten about what happened during the day. Now you can go back to the dishes and everything and ja, enjoyed what you have just watched.

PA: As ek klaar is, kan ek nie wag om met my seun daaroor te praat nie, dan vertel ek hom eers weer iets oor *Egoli*... (Laughter)

MP: Wanneer daar 'n spannende storielyn aan die gang is byvoorbeeld hierdie storie van Lynette, spekulêr [julle] oor die uitkoms van die storielyn?

PA: Ja, gewoonlik ja.

VN: Ek is 'n bietjie teleurgesteld wanneer *Egoli* klaar is. (Interruption... it goes so quickly...) en ek wou nog iets gesien het. Dan dink ek "ag my hel nou moet ek wag tot more vir die ding om weer op te kom". (Laughter.)

MP: Sit jy en wag vir die flits van die volgende episode?

AT: Ja, ek kan nie wag vir die volgende episode nie.

YN: I also feel the same when it is finished. It is such a short period, especially when they have intervals in-between... it makes it shorter. Then you sit and discuss it... or while we are doing the cooking my husband and I — if he watches it with me — then we discuss it, especially those fighting moods. Then you are also in a fighting mood, you also get frustrated. (Laughter.)

?: I also feel the same especially with my husband. When it is finished we discuss it all over.

VN: Actually before I watched *Egoli*, I heard my mom talking about someone, but I thought it was the lady across the street. She was already so involved with the characters that they became her everyday friends.

MP: Do you sometimes wonder about the outcome of a story line? For instance what do you think is going to happen to Sonet? Sonet is pregnant is she is very unhappy about it.

PA: She is a very modern young woman... to get stuck with a child at the moment. She is just so happy go lucky. She just wants to go around without anyone.

MP: Do you predict that she will come to terms with the pregnancy?

[Yes — the majority of the participants agree.

MP: Will she, perhaps, have an abortion?

VN: No, she will have the child...

PA: I do not think she will have an abortion.

BV: I also feel the same way, she will come to terms with the pregnancy. She will eventually accept that she is pregnant and that there is nothing that she can do...

VN: ... as times go one you accept the fact that you are pregnant.

MP: Now apply this to your own lives, can you remember when you were pregnant?

[Yes, unplanned... you reject it... two of my children were unplanned.

MP: Do you think one can identify with that problem or any other problems in *Egoli*?

VN: Definitely the problem of Sonet. She is rejecting the fact that she is pregnant, now but she is definitely going to accept the fact and she is going to give that baby all the love that a mother could give it.

MP: Who are your favourite characters in *Egoli*?

VN: Nenna first of all...

DB: Ja, Nenna is my favourite at the moment. I like her sense of humour and all her funny talks. Sonet also because she gives life to the soapie — she is the "katterige" one and she always wants to have her own way in the end, but things never work out the way she plans, but she will try again. (Laughter.)

NT: I love Elsa. (Laughter.) Else is the greatest.

MP: Why do you like Elsa?

NT: Because of her honesty and because she is a bit of a busybody, but she is very honest. You never find that these days people are as honest as what Elsa is. I also like Sonet because I think that she is a very good actress.

VN: She faked this pregnancy well, unless she is pregnant. (Laughter.)

PA: My favourite characters are also Nenna and Elsa and Bertie. (Laughter.) I like him very much. I also like the way Nenna talks and Elsa too. But I think that Bertie is the best. (Laughter.)

VN: I disagree wit PA as far as Bertie is concerned. But one thing I must say about Nenna, she is a typical — in the New South Africa we do not talk about coloureds anymore — but she is a typical coloured lady.

MP: What do you think of her, Sharleen Surtis-Richards, performance as Nenna?

VN: I think she is unreal.

MP: Is she your favourite at the moment?

VN: She is my favourite but there are other characters that also form part of the whole scene that makes *Egoli* so successful. But Nenna's way of talking — there is no twang in the way she says it. She says it the way it should be said and there is nothing plastic about her. She is not a plastic lady — sy is net 'n mens. Sy is net haarself, sy sit nie aan nie, sy gebruik nie 'n taal wat ons nie verstaan nie en die manier waarop sy dit uitspreek is presies hoe dit gesê moet word.

MP: En wat van jou AL, wie is jou gunsteling karakter?

AL: Nenna, Sonet en Elsa.

MP: Hoekom hou jy van Sonet?

AL: Sy is so 'n anderse mens...

MP: Hou jy van haar parmantigheid?

AL: Ja. Dit pas haar perfek — een honderd persent.

PA: I like Nenna, Elsa and Sonet but I also like Nora because she is like a real mother. She leads a balanced life and she is an honest mother. She is like someone you know in real life.

MP: Does she behave like a mother?

VN: She is a bit too much of a floor-mat.

AL: Almal trap op haar... she is a bit too... (interruption)

VN: Ja, sy is 'n glutton for punishment. Almal maak met haar net wat hulle wil. Sy sal nie kan verander nie want ek dink haar karakter is verkeerd. Sy sal ma moet bly "for life".

MP: Sy het het darem gewys dat sy karakter het. Onthou julle nog toe sy in die fabriek gewerk het? Toe het sy begin met die vakbonde. Daar het sy gewys dat sy 'n sterk karakter het.

BV: Also Nenna and Sonet — she is great.

MP: Is there anyone who does not like Sonet?

DB: No, I like Sonet.

VN: Haar katterigheid, sy was lekker dronk gisteraand. (Laughter.)

MP: Do you get emotionally involved with the characters?

[(Laughter.) Yes, yes definitely (it seems that the majority agree).

MP: And do you experience feelings of happiness or sadness?

?: Yes (laughter).

MP: Can you remember specific incidences where you felt sad or were happy?

BV: I felt sad for Nenna whe she was so sad about all the children moving out of her house. I really felt for her.

MP: Could you identify with her problems at that stage?

BV: Yes, I could identify myself with Nenna in that situation.

YN: I felt more with Sonet when she was involved in that fight with Kay. When they were hitting one another, I actually got out of my sofa and jumped up and down and I said "now hit her this way and hit her that way". (Laughter.) I really got involved. My husband said to me "please sit down before you break something in the house" (laughter).

That is where I mostly got involved. Also things like Nenna having to let go of her grandson. It was very emotional.

AL: Die probleme wat Lynette gehad het met die dokter...

MP: Het jy gevoel dat iemand haar miskien gouer moes kom help het?

AL: Ja...

NT: ... and there she was standing behind the corner with a gun and she should have walked in a litter but further...

AL: Elke keer as sy die deur oopgemaak het, hoekom het sy nie uitgegaan nie?

MP: And what about you VN, do you also experience these feelings?

VN: Definitely, I love it, everyday.

MP: As if it is happening to yourself?

VN: Yes, I mean it is all experiences that we have had already in life or that we know someone who had the same problem and we share in that respect.

MP: What about you PA?

PA: I felt very sorry for Lynette. I felt like crying about the way that that lady handled her. That was the worst thing in *Egoli* for me. I was so cross because everytime when somebody comes in and then it feels like I can scream for help. I can tell her "Lynette please say something, just make some noise, or something" (laughter) or say "gevaar" or "help". (Laughter.)

NT: I was upset when Margaret-Rose treated Paul so dreadfully. He was such a gentleman...

VN: But I think Paul's case where Margaret-Rose was concerned...

? (interruption) he should have been stronger...

VN: No, there was no other way for him to react to her at the time. Look at all the things that had happened to her, the time they came into her shop — those two guys that raped her. He had to meet her somehow and to be harsh with her would have really made things worse at that time. He was a bit of a softie — Margaret-Rose took advantage of him.

PA: Ja, he was the only one that helped her through that rough time.

DB: My experience with Lynette — it was very emotional. I also felt like I could just help or scream or just call somebody... (Laughter.)

MP: I told you that I would come back to this question. Do you regard some of the characters as your friends?

Oh yes!!! (All agree.)

VN: They have become part of our lives...

Interruption (acknowledgement: Yes, yes indeed.)

MP: What will happen if they take *Egoli* off?

Exclamations of: Oh no... please, no!!

MP: Do you sometimes talk to the characters in your mind?

VN: I imitate Nenna to the "Nth degree".

MP: Honestly?

VN: Ja, and if I want to say something that I mean, I say it just the way Nenna would have said it.

MP: So you would say that you have incorporated some of the characteristics of Nenna in your normal way of life. Do you all get so involved? Can you give an example?

DB: Oh, that is hard.

MP: Ons sal later terug kom na voorbeeld. Nou wil ek julle 'n paar vrae vra oor "how true to life are characters like Lerato, Cheko and Donna. You have not mentioned them: how do you feel about them?"

DB: Donna is very successful business woman. She makes you think of the reality of life, like putting yourself in her position.

MP: What about her top position in *Walco* — do you think it is perhaps a case of affirmative action?

? No... I think she has proved herself...

DB: I think so too. I think she deserved that role because she proved herself... she is a hard-working person...

MP: What about Lerato?

DB: I like Lerato because she has got a very kind heart and she really gets along well with her friends and they understand one another. She always likes to...

MP: She is really a matchmaker, but is she not perhaps too good to be true?

VN: No, I think she is scared of her own feelings. She is hiding something. Most of the time she hides things behind her like that time when she tried to matchmake for everyone else. But... where is her boyfriend, why is she so afraid of meeting somebody, of getting involved?

NT: But there is somebody on the road for her.

VN: But we do not really see him much in the film (*Egoli*).

NT: No, and we do not hear much about him...

[And she does not talk too much about him. No she does not because she puts him...]

MP: Speel sy 'n versoenende rol tussen mense?

VN: Dit is wat sy doen... sy het nie self iemand nie. Sy kry graag almal bymekaar...

MP: I felt sorry for her when she was involved with Andy and the relationship did not work out for them.

VN: Where I felt sorry for her was when she moved out of her parent's home.

BV: No man, she wanted to be independent.

VN: Now take the townships into consideration, it is not done that way. The white people can do it. (Interruption: it is a younger generation.) Let us face it, white people — they move out of their parent's home, but we as blacks and coloureds and Indians do not move out of our parent's homes. We live with our children until they are able to support themselves. We give our children that guidance, maybe what to do with their money... We also get assistance from our parents, financially and maybe looking after our children if we have got one or two. But the white people used to move out of their homes, not us. The day that Lerato asked her parent to do so, you could see that the father and the mother were not happy but they let her go because they could not stop her.

MP: Is that a true reflection of their culture?

VN: What is true is that she broke away from her culture.

MP: What is *Egoli* trying to tell us about the New South Africa?

YN: That you can let your hair down. You can work together, you can work with different nations.

NT: If you look how Elsa has accepted Cheko — he calls her "Ouma".

[The participants discuss Elsa amongst one another.

MP: And Elsa is learning a black language.

VN: Yes, it just shows you.

MP: Is she setting an example for us?

?: Yes.

VN: Another thing is that it shows us that we are going to be very westernised, especially us coloureds, Indians and blacks. The whites have been doing things that we have never imagined ourselves doing. It was taboo...

NT: (Interrupts)... you have done lots of things that I have never done...

(To prevent an argument I interrupted and asked YN to give me her answer.)

YN: The reason why Lerato moved out of the house was because she was being forced into a marriage where she was not loved and she did not love that man.

?: She could have told her father that she did not want to marry.

YN: Yes, but she did not have the courage to tell her father that she did not love that man the they wanted her to marry.

?: Her mother stood by her...

YN: Yes, but her father never did... her father was trying to get her to marry him, she never loved that man, so that was why she moved out.

NT: I think Lerato is involved more with white people... (the participants agree) than with people in the locations (townships). So that is why she has moved in with... what is her name... Tarien.

MP: Is that why her relationship with Andy failed because he was not used to her customs. Have you learned anything about the lobola custom?

[The participant laughed and point at NT (who is from Natal). Yes, she did. She said "why must he pay lobola if he wants to get married, why must he save for it?" She did not know what lobola meant. And then we had to explain to her the other day... If I had known before I got married... I told my husband the other day "you must give me ten cows". (Laughter.) I have three daughters... Yes, imagine how rich I will become...

MP: Do you think that *Egoli* can serve as a cultural forum where we can learn more about other people's cultures?

[Yes (the majority of the participants agree.)

MP: ... also perhaps to bridge the gap between the different culture groups because we live in a deeply divided society... (interruption by VN).

VN: ... not any more. It is in everybody's hearts. Everybody must accept things in themselves. It will not come right if the government says it must come right, but if you want it, it will come right.

MP: Has *Egoli* played a role in the changing of your attitudes?

DB: Definitely because we have never seen coloureds, blacks and whites acting together on one screen...

NT: I was always brought up to appreciate everyone regardless of their colour.

MP: You as a group, do you discuss *Egoli*?

[Of course (laughter)... we do... on our way to work... even at work; if we are in the rest-room we will talk about it and sometimes something just pops up into your mind...

DB: I always ask somebody to fill me in... but that is not satisfying...

MP: Do you remember the Sonet/Kay story line? On whose side were you?

On Sonet's side (all agree.)

MP: Don't you think that at times she went too far with all the pranks that she played on Kay?

NT: I could not take that b-i-t-c-h (laughter)

[No, we do not think she went to far...

No, no. She should have gone further... I was like a referee that night... me too... (laughter).

I enjoyed that part where she got a stripper... (laughter)
...that was the best part.

MP: At the end of the story line did you have any sympathy for Kay?

[No, (laughter)... I was glad that she was got rid of... I never liked Kay... she wanted to change the rules and regulations of the *Egoli* characters...

MP: My final question, do you have a message for the *Egoli* producers?

[Yes, keep on writing (laughter)... more and more... longer, more than half an hour... it should be a one hour show...

Einde.

GROEP 2: Donderdag, 5 Oktober 1995, 13:00-14:00

Samestelling van groep: 7 bruinvroue

MP: Who do you think must get a girl- or a boyfriend in *Egoli*? (Laughter.)

GL: I think Lerato should get a boyfriend at this stage. It is high time that she gets someone. I think Nenna too — she needs someone om haar weg te vat van Deon se ma jy weet, so 'n afwisseling.

MP: Wie sal jy graag vir haar as 'n vriend wou gehad het?

GL: Daar is niemand regtig nie.

MZ: I think Tim en dan sal ek sê Lynette moet met Tim opeindig.

MP: Hulle twee moet bymekaar uitkom. Hoe voel jy?

IN: Tim en Lynette.

DK: I think Tim and Tarien (laughter). Ja en Vicki moet ook 'n ou kry want sy is net liefdevol met almal en sy kry nie 'n ou nie.

MP: Ek dink daar is nogal vir haar 'n romanse op die horison.

? Ek dink ook so... (Laughter).

PT: Ek dink Donna moet ook 'n bietjie iemand kry (ja, ja...) Sy moet iemand kry. Na haar man se episode...

IN: Ek voel Tim en Lynette kan ook bymekaar kom en Louwna. Kyk Louwna en Lynette sit gedurig met dieselfde man (laughter)... Louwna kan heeltemal vir haar 'n ryk man kry sonder dat enig iemand anders sal...

MP: Sy moenie weer iemand soos Chris Edwards kry nie?

IN: Nee glad nie. Nee nie Chris Edwards nie. Nee, hy is nog te verlief getroud.

MP: Hoe voel julle oor Tarien?

? ... iemand moet vir haar [Tarien] 'n bietjie gelukkig maak. Sy het te veel teleurstellings gehad.

MP: Hoe het julle gevoel oor verhouding met Wim van Heemert?

MZ: Ek weet nie, die ou [Wim] was in elk geval nie vir my so aanvaarbaar nie. Hulle het glad nie by mekaar gepas nie. So dis ook maar goed dat dit nie uitgewerk het nie... Ek wil ook sê dat sy [Tarien] dink ook te gou aan trou. Sy moet die lewe nog geniet.

MP: Kom ons speel ons is draaiboekskrywers. Hou would you write the ending of the relationship between Chris Edwards and Lynette Strydom?

IN: Ek het net nou gesê Tim en Lynette moet bymekaar uitkom omdat ons nou dink hulle twee sal ook goeie maatjies wees.

Maar Lynette is nog baie verlief op Chris en Chris op haar. So daar is iets maar omdat hy nou met sy vrou so sukkel dink ek nie hulle twee moet 'n gelukkige einde hê nie.

MP: So jy gaan hulle twee nie bymekaar laat uitkom nie?

PT: Ek voel hulle moet eintlik bymekaar uitkom omdat hulle so oor mekaar voel.

MP: So jy wil graag sien dat hulle of 'n gelukkige verhouding het of dan trou?

PT: Liewer trou want arme Lynette is ookal deur so baie dinge.

DK: Ek dink ek is seker nou lelik maar ek hoop Chris se vrou gaan dood sodat hy en Lynette moet trou (laughter). Gelukkig is dit net 'n prent nê?

MP: Jy hoef nie sleg te voel nie want sy het heeltemal 'n te ondergeskikte rol in *Egoli* gespeel.

YM: Ek voel sy het so baie teleurstellings gehad en I feel that she deserves someone good and he [Chris] is a very good man. But like they said there are a lot of obstacles that stand in their way, like the wife. I hope for the best, I hope they do get together.

MZ: Ek voel ook hulle moet bymekaar uitkom, of hy of Tim. (Laughter.)

MP: Maak dit nie vir jou saak watter een van die twee nie?

MZ: Eintlik Chris maar hy is nog te behep met sy vrou... (Laughter.)

GL: Ek dink dat Tim en Lynette [moet] saam by mekaar uitkom...

MP: How would you develop the relationship between Mitch and Kimberley?

GL: Ek dink nie dat hulle pas bymekaar nie. Ek hou nie van Kimberley nie. Hulle is totaal verskillende karakters Mitch is die teenoorgestelde van wat sy is. Dan gaan dit nie 'n gelukkig lewe wees nie.

MP: Dit het so skielik begin ook?

VE: Ja en daar was baie onaangenaamhede opgebou.

MZ: Ek glo ook dat hulle pas glad nie bymekaar nie. Hulle persoonlikhede is glad nie dieselfde nie.

MP: Sal julle sê hy is "Mr Right" en sy is 'n soort van 'n superfeeks — twee opposies wat bymekaar uitkom?

?: Ja. Sy pas by Dough Durand. (Lag.)

YM: Ek stem saam. I feel that there is a whole lot of discontent. Hy is eintlik haar uitweg, haar "scapegoat..." sometimes...

MP: Do you feel that it is a very sexual relationship?

YM: More than that.

DK: Ek dink hulle moet glad nie bymekaar uitkom nie. Hulle hoort nie bymekaar nie. Sy gaan agter sy rug en sy steek nog sy dinges ook toe. Kyk wat sy met Walco gedoen het, dieselfde met Mitch, sy gee eintlik niks vir hom om nie.

PT: Ek dink sy gebruik net vir Mitch om 'n front voort te sit vir die mense. Sy gee rêrig nie vir hom om nie en hulle pas glad nie bymekaar nie. Ek dink hy en Lynette het die beste paartjie nog uitgemaak.

MP: Sal julle wil sien dat Lynette en Mitch bymekaar moet uitkom?

?: Nee, nie na alles wat gebeur het nie. (Baie stem saam.)

IN: Ek sal ook sê hulle pas nie bymekaar nie en sy gebruik hom net vir sy geld. Om die eerlike waarheid te sê, ek voel net hulle kan vir haar miskien op die ou einde maar liever uitskryf want sy pas nie by een of ander man in *Egoli* nie.

?: Sy is net 'n verbitterde ou feeks.

IN: Ja, Doug, maar Doug sit mos nog in die tronk.

?: ... hy het ontsnap

GL: Maar ek glo nie sulke karakters moet uitgeskakel word nie want hulle maak die opwinding, hulle maak jou so opgewonde (laughter)... hulle maak jou kwaad.

PT: Nee, daar moet sulke mense wees... anders word dit te soetsappig.

MP: You love to hate that character?

[Yes, ja...

VE: Yes... miskien moet Kimberley dalk net haar voorkoms bietjie weer verander, iets nuuts om dan weer by haar karakter aan te pas. Die blonde hare wat altyd so hang... (Lag.)

MP: Is daar enige ander storielyne wat julle sal wil verander in *Egoli*? Hoe voel jy IN?

IN: Bertie (Interruption — ag nooit) I hate him (laughter). Vir my is Bertie se karakter regtig 'n skande. Ek glo dit is baie moeilik om so te... (interruption)

GL: Hoekom hou jy nie van Bertie nie?

IN: Hy is partykeer centoning. (Interruption: ag nee.)

YM: I like him [Bertie] a lot because he sometimes breaks the tension between people. (Laughter.)

?: Soos nou met "matchmaker". (Laughter.)

GL: Ek hou van Bertie. Bertie se karakter weerspieël baie dinge en leer die mense baie want daar is gesinne wat sulke

gestremde kinders het en hulle weet nie hoe om die mense te behandel nie. Nou kan hulle sien, hulle kan anders behandel word sodat die mense ook invleg in die familie sodat dit lyk asof daar niks fout is met hulle nie. Kyk in Bertie se omstandighede, dit lyk of hy niks... Almal aanvaar hom soos hy is en behandel hom soos normaal en hy voel hy is normaal. Hoekom moet hy uitgeskakel word net omdat hy nie normaal [is] nie.

MP: Dit is baie interessant. Ons gaan netnou weer na hierdie punt terugkom. Ek wil net weet hoe voel jy oor Bertie.

MZ: Maar dieselfde. Hy breek die spanning, hy is 'n baie opgewonde karakter.

MP: Julle was nie beïnvloed deur die koerantberigte wat oor hom verskyn het nie. Het dit julle nie gepla nie?

PT: Op 'n mate ja... maar kyk... nuus kom... en die koerante jok ook baie keer.

MP: Hulle het die saak later reggestel oor Bertie in die koerante. Hulle het die saak uitgegooi omdat hulle nie genoeg getuïenis gehad het nie.

IN: Afgesien van die feit dat hy nou dit gehad het, ek meen omdat hy terug is in hierdie rol wat hy gespeel het, maak dit baie...

VE: Ek kon nie gewag het dat hy terugkom nie. (Laughter.)

MP: Met ander woorde jy het hom gemis. Die volgende wat ek wil hê julle moet doen is to imagine a bubble picture, like in a comic strip. What are you thoughts and feelings when you sit down to watch *Egoli*?

IN: Ek dink nogal baie, maar nou... ek is eintlik elke dag opgewonde om *Egoli* te kyk. Ek is eintlik mal oor *Egoli*. Dit is die enigste program wat ek op hierdie stadium kyk... Dit is al waarvoor ek tyd het en ek wil nie vir die res van die aand TV kyk nie — dit is net *Egoli*. Hy laat 'n mens ontspan. Jy skop jou skoene [uit], jy drink jou drankie of wat ookal en jy ontspan met *Egoli*.

PT: Ek voel dit is my tyd wat ek voor die TV spandeer. My seuntjie is altyd lastig as ek kom... hy is drie jaar oud, maar hy is ook geïnteresseerd en ek gee nogal baie aandag aan die program. Ek en my man kyk gewoonlik saam. Wat ek nie kyk nie dan kyk hy. Dan gesels ons oor wat gebeur [het] en hoe ons oor die karakter [voel].

DK: Daar is altyd so 'n opwinding in die huis want almal in die huis kyk *Egoli* — ouma, ma en boeties. So dis altyd... wat gaan nou gebeur voor die tyd en dis nogal heel uitgereik en dat hy nogal so erg eindig waar dit nou op die spannendste is. Dan is ons vir die hele aand so 'n bietjie omgekrap! (Lag.)

YM: The best part I like is when *Egoli* ends and after that they tell you what is going to happen tomorrow. They leave you in suspense, which is actually nice. You look forward to actually sitting down the next day. Another thing, it brings the family together and that is actually nice. It is the only time that everybody in the family gets together and I really enjoy it... (interruption — maar moenie laat die telefoon lui nie!) (Laughter.)

MP: So you feel that it is your moment with your family?

YM: Yes and it is very relaxing.

MZ: Ek het amper 'n ongeluk gemaak om elke keer *Egoli* te kyk (laughter) en dan val jy daar op die bank neer en jy sit dan net en wag en kyk en sodra daar iets gebeur sê almal "nee dit moet nou nie so gebeur nie". Dan kyk jy weer en dan gebeur daar weer iets.

MP: Kyk jy saam met jou familie?

MZ: Ja, my ma is net so 'n groot "fan" soos ek.

MP: Wie in julle huis kyk almal?

MZ: Dit is net ek en my ma en my stiefpa maar hy is nie baie geïnteresseerd daarin nie. Hy kyk maar...

MP: Hoe voel mans oor die algemeen [oor *Egoli*]?

[My man kyk saam, maar partykeer... hy "mind" nie as ek *Egoli* [kyk] nie... hy kyk as dit interessant is en dan sal hy nou saam met my sit en vra wat gebeur. My pa kyk glad nie en hy sê vir my en my ma "alweer *Egoli*!".

MP: Hoe voel jy as jy gaan sit om na *Egoli* te kyk?

GL: O so relaxed. Ek sit my voete op die bank (lag)... enige ding. Ek is baie streng by die huis maar daardie tyd gee ek nie om wat gebeur nie. Hulle kan maar op die tafel sit enigiets... of die koppie koffie of die sherry hê en ons sit en ons kyk — tot die huishulp! (Lag.) En ons geniet net *Egoli* en ons lag en gaan te kere maar die spanning! As een praat dan moet ons hom gou stil maak. (Lag.)

MP: Once again picture the thought balloon — what do you experience after watching an episode of *Egoli*?

GL: Soos ek gesê het, as dit klaar is dan kyk ons na daai "snippets". (Lag.) Dit word nie afgesit voor die tyd vir 'n ander program nie. Dan bespreek ons dit so 'n bietjie en dan gaan elkeen maar sy eie paadjie. Maar ons wag eintlik in angis vir die volgende episode wat moet kom... dit is so kort... (Lag.)

MZ: Dit hang net af wat gebeur het — dan is jy so opgewonde. Of jy is nou gespanne, wat gaan nou more gebeur en jy spekuleer maar wat die volgende dag gaan gebeur.

YM: I always, like GL also said, I always think what is going to happen next. If you are right or if you are wrong. It is actually putting you in suspense, which is actually nice.

DK: As die spannend geëindig het, dan is almal in die huis baie omgekrap (lag) want almal wil weet wat gaan nou aan en hierdie een sê dit gaan gebeur en die ander een sê, dit gaan gebeur en my ou is somers kwaad vir my... (lag) want hy sê vir my ek kyk na nonsens... hy kom te laat by die huis om dit te kyk en hy weet nie wat daar aangaan nie. Dit hang af wat gebeur het... partykeer is jy so bly en jy gil, jy is in 'n lekker bui.

MP: Ek gaan nou-nou vir julle vra oor hoe betrokke julle raak. Hoe voel jy PT?

PT: Ons spekuleer altyd oor wat gaan gebeur en ons sien altyd uit na die volgende episode. Jy wil dit nooit mis nie. Jy moet daar wees om dit te kyk.

MP: Wat gebeur as jy 'n episode mis?

PT: Ek vra altyd my skoonma... Sy sê vir my wat gebeur het want sy sit die heeldag voor die TV. Sy mis nie een episode van enige soapie wat speel nie. (Lag.) Sy kyk na al die soapies en sy sê vir ons wat het alles gebeur.

IN: Ek moet sê die soapie is baie vol emosie. As dit hartseer geëindig het, dan voel ek ook hartseer en as iemand baie bly is dan voel ek ook gelukkig en so aan. Ek sal ook maar spekuleer, ek wonder altyd wat gaan môre gebeur.

MP: Dit is altyd daardie wonder wat gaan gebeur wat maak dat 'n mens so aanhoudend kyk. Now name the characters that you admire in *Egoli*.

IN: Die karakters wat ek admireer is eerstens Lynette omdat sy so 'n sterk persoonlikheid het en so 'n "independence".

MP: Sal jy haar as 'n rolmodel beskou?

IN: Definitief.

MP: Met ander woorde, wil jy graag wees soos sy. Het sy sekere eienskappe wat jy graag vir jouself sal wil toe-eien?

IN: Ja. Haar wilskrag en omdat sy so 'n vroulike figuur is. Sy is ook 'n eerlike persoon en sy beskerm ander mense soos Tariën en die dokters. Maar verder kan 'n mens haar net admireer. Maar sy is nou 'n bietjie geknak na hierdie storie en ek hoop net sy kom reg.

PT: Nenna.

Beskou jy haar as 'n rolmodel?

MP:

PT: Ja, ek dink so.

MP: Watter karaktereienskappe van haar sal jy vir jouself wil toe-eien?

PT: ... sy is vir my altyd so vol lewe. Sy maak almal om haar lag. Jy kan haar gevoelens op haar gesig lees. Dit maak nie saak in watter bui jy is nie, sy kom altyd met iets wat jou "mood" verander. Ek wens ek kan so wees dat almal gelukkig kan wees...

MP: Who is your favourite character and does that character serve as a role model?

YM: Bertie. (Laughter.)

MP: Why do you like him?

YM: He is a very lovable person. What I like about the people, actually all the people that we know, they do not feel sorry for him, they treat him equal although he has a disability, but he is fabulous. (Laughter.)

MP: En wat van jou DK?

DK: I think Sonet (laughter).

MP: Wat in haar persoonlikheid trek jou aan?

DK: Sy laat nie dat haar man op haar kop sit nie! Sy weet wanneer sy te ver gegaan het en sy weet hoe om dit reg te stel. Sy gaan net nou vir my 'n bietjie te ver met hierdie

"pregnancy" van haar want 'n mens is mos bly as jy 'n kind kry. Sy moet nou begin...

MP: Dink jy sy gaan nou te vêr?

DK: Ja, maar sy is pragtig en sy baklei vir haar man en sy kan snaakse goed uitdink. (Lag.)

MP: Ek gaan netnou terugkom na die Sonet/Kaystorielyn. Wie is die karakter van wie jy die meeste hou MZ?

MZ: Ek hou die meeste van Nenna. Sy is net vir my 'n regte moedertjie. Sy kan altyd almal se probleme op haar skouers neem en almal help en sy herinner my baie aan my ma.

MP: Daar is nog Nora wat ook 'n ma is. Hoe voel jy oor haar?

MZ: Sy is vir my te sag, hulle sit te veel op haar kop, sy laat te veel almal toe om net nonsens op haar af te laai.

IN: Ek hou ook van Nenna en ek hou ook van Nora. Hulle altwee se karakter is vol liefde en ek voel gerieflik met hulle karakters. Veral Nora, sy is baie sag. Ek dink ook partykeer dat sy kan meer standpunt inneem, veral met Sonet. Sonet dink ek maak partykeer...

MP: Hoe voel julle — het Nora te veel ingemeng?

GL: Sonet het iemand nodig om haar bietjie reg te ruk...

IN: Sy het 'n moederlike figuur nodig... sy het probleme wat sy net met 'n moeder kan deel. Sy was so 'n "tomboy..."

?: Ja, en sulke mense het daai liefde van 'n moeder nodig... sy moet leer. Hoe anders gaan sy haar eie kind liefde gee as sy nie weet nie.

MP: So Nora moet maar deurdruk. Do you get emotionally involved with the characters?

PA: Dit maak my [partykeer] ongelukkig — die dinge wat hulle doen en wat hulle nie kan regkry nie. Soos in die geval van Johan en André, toe hy [André] so gely het. Dit het my ongelukkig gemaak. Hoekom kon hulle dit nie 'n bietjie korter gemaak het nie, die lyding bietjie korter gemaak het nie.

MZ: Ek sou sê as die situasie intens genoeg is, sal ek huil saam met die karakters.

MP: Kan jy aan 'n spesifieke voorbeeld dink?

MZ: Ek weet nie, die gevoel... ek het nou maar met Lynette se geval toe sy nou vir André verloor het, toe sy nou daar kom en hulle skiet hom nou en so aan, kon ek net myself indink in die situasie en haar gevoelens voel.

MP: Dit was eintlik baie hartseer.

MZ: Ja, dit was.

YM: I will not actually cry, but I will feel depressed like the incident that happened when they injected Lynette: it is something that happen in real life, the things that happened in *Egoli* are things that happens everyday and that is why it is...

MP: So you would say that the happenings in *Egoli* are true to life?

YM: Yes very true. (The majority agree).

DK: As hulle bietjie emosioneel raak, huil ek snot en tranen! (lag)... en dan is daar 'n spottery "ja, sy huil weer" maar ek en my ouma, ons kan huil en ons raak so ontsteld want ons is heeltemal in tyd daar.

MP: Kan jy aan 'n spesifieke geval dink waar jy so ontsteld geraak het?

DK: Ek raak baie vinnig ontsteld. As Chris en Lynette 'n "fight" het dan is ek ontsteld en ek begin sommer huil (lag). Hulle moet nou net bymekaar kom. Daar waar Sonet en Kay baklei het en sy lê bewusteloos...

PT: Ek raak partykeer kwaad soos in Lynette se geval toe sit sy daar... Ek voel baie frustreerd want ek dink sy kon lankal by die deur uitkom... sy kon iemand gesê het... sy kon 'n teken gegee het en sy het nie.

MP: Dit is natuurlik deel van die struktuur van *Egoli*. Hulle moet 'n storie so lank moontlik uitrek.

IN: Ek voel dieselfde as sy [PT]. Ek huil ook maar partykeer maar so dat niemand my sien nie. (Lag.) Maar ek was baie hartseer toe Margaret-Rose die seuntjie wou vat. Dit het Nenna vreeslik seer gemaak, sy was gebreek gewees. (Tussenwerpsels van "oe", "ja", "vreeslik").

MP: Het jy ook vir Paul gevoel?

IN: Paul ook. Ek was eintlik so hartseer vir hom... Ek dink hulle twee kan miskien bietjie weer terugkom saam met Johan (tussenwerpsels van "ag nee").

MP: Ons sal nou-nou weer terugkom na hierdie punt. Vertel eers vir my, beskou julle die karakters as jul vriende, "do you regard some of the characters as your friends"?

[Ja, ja]

IN: Ek voel dat partykeer is dit Sonet... Kimberley en (?) kan nie regtig my vriende wees nie. Maar die ouens wat normaalweg vriendelik is soos Nora, Ester [Nenna] en Elsa.

MP: Gesels julle partykeer in julle gedagtes met hulle?

PT: Ja (lag) ek sê: "doen dit net bietjie iets anders" soos Sonet. Ek word partykeer baie kwaad vir haar maar ek hou van haar (lag). Ek praat hardop met haar. My man sê ek lyk al soos *Egoli*... (lag).

DK: Ek identifiseer met baie van hulle veral met Sonet. Ek kan net soos sy wees (lag). Ek praat nie in my gedagtes nie, ek gil sommer klip hard uit.

MP: So daar is 'n soort van interaksie!

DK: Ek sê vir hulle wat hulle moet doen.

YM: I think to myself... I think "that is the limit now".

MZ: Ek het baie "gerelate" met Bienkie.

MP: Omdat sy ook nog jonk is?

MZ: Ja, ons was op daai stadium dieselfde... in matriek, ook maar probeer swot... ek was skoon hartseer toe sy uit die storie uit is want ek vergelyk my met haar.

GL: Ek was ook baie hartseer, ek dink ook baie keer: "hoekom kon dit nie gebeur het nie en hoekom doen hulle dit nie so nie?"

MP: We have spoken about many characters but none of you have mentioned people like Lerato, Cheko or Donna. Do you think they are true to life?

[Yes, ja...]

MP: Let us talk about Lerato. Do you think that she is true to life. Do you know someone like her that is so good, a good friend, a matchmaker?

MZ: Ja, ek het in die begin gepraat van Lerato. Ek hou van haar. Lerato is 'n tipiese voorbeeld van die moderne Nuwe Suid-Afrika, 'n jong "teenager". Sy is 'n tipiese model: ek dink dit gebeur baie.

MP: Wat dink jy van Lerato en Tarien wat nou saamwoon?

GL: Ek dink vir my is dit normaal (lag). Dit wys dat mense, maak nie saak watter kleur of watter gemeenskappe hulle uitkom nie... almal dink dieselfde.

VE: Sy [Lerato] is natuurlik want sy het ook haar foute omdat sy noudat sy saam met Tarien ingetrek het, nou kom ons agter wat is haar foute. Sy is 'n baie goeie persoon. Ek hou ook baie van haar want sy altyd opgewek. Toe sy nou saam met Tarien bly, kom dit nou uit sy pak nooit haar bokse uit nie: "ja, ek gaan dit more doen, of ek sal dit uitpak".

MP: Nogal tipiese tiener?

VE: Ja, sy wil net "social", sy wil nie kook nie...

YM: I actually like her because she is very much like my friend. Very much a matchmaker, a very sociable person, she can communicate with anybody, she is very friendly.

MP: Is she a role model for the New South Africa?

[Acknowledgement.

DK: Ek hou van Lerato en ek hou van Vicki. (Lag.) Jane is vir my soms oulik maar sy het darem maar bietjie te erg aangegaan met hierdie blonde boerseun. (Lag.)

MP: What did you think about that storyline? (Onderbreking... lag.)

[Hulle was "cute" (laughter). Dit was net tipies want partykeer as 'n meisie so 'n "blinddate" het of hierdie Bertie wat net so agter hulle rue gaan en hulle kom net nie bymekaar nie. Hulle voel nogal gelukkig oor die hysbakstorie. (Lag.)

MP: PT hoe voel jy oor Lerato?

PT: Ek dink Lerato is vir baie mense 'n rolmodel want sy hanteer nou al die situasies wat die mense in vandag se lewe

teëkom. So baie mense glo nie dat 'n blanke meisie nou saam met 'n swart meisie in 'n woonstel moet bly nie. Sy wys vir hulle dat dit rêrig kan gebeur. Sy is so 'n oop persoonlikheid, sy is altyd vriendelik en sy doen altyd net die beste vir mense. Sy sal haarself kort doen om iemand anders te help.

MP: Hoe voel jy oor haar IN?

IN: Ek voel net soos die res van die meisies. Sy [Lerato] pas perfek in haar rol en en wens ons kan almal so wees. (Lag.)

MP: Sy is altyd vrolik en sy probeer mense se probleme vir hulle oplos.

IN: En sy is eerlik.

MP: Can you tell me what *Egoli* is trying to tell us about the New South Africa?

GL: Ek dink hulle probeer ons sê dat ons almal gelukkig kan wees. Ons kan dit maak.

MP: Do you think it reflects something of the New South Africa?

GL: Die feit dat daar soveel verskillende nasionaliteite daaraan deelneem en een meng vrylik met die ander een en die een kan met die ander een praat en Donna byvoorbeeld wat so 'n hoë posisie het in 'n groot maatskappy. Hulle kon iemand anders in haar plek gesit het. Dit wys nou dat mense kan, maak nie saak wie jy is nie, jy kan bo uitkom.

VN: Soos GL sê dit kan werk. Dit wys vir die mense wat meer regs (of meer links) of wat die geval ookal is (lag) dat jy kan oor die weg kom met enige tipe mense as jy nou regtig wil. Ek meen dit is nie so 'n groot "issue" nie. Dit kan werk.

YM: I feel it is something that can work and I feel it is not because of the colour, personality-wise maybe, but we all have the same needs, abilities, etcetera.

DK: Dit sê baie maar partykeer gan dit bietjie te vlot want dit is nie [altyd] so in die regte lewe nie. Maar dit wys jou net dat as almal saamspan en almal gee liefde en aandag aan almal, maak dit nie saak watter kleur of ras jy is nie, dat jy regtig dit kan laat werk.

MP: Kan dit vir 'n mens 'n ideal wees om na te strew?

GL: Ek voel dit leer mense baie. Dit leer jou om met ander mense oor die weg te kom. Soos Elsa, sy wou eers niks geweet het van Lerato en Cheko-hulle nie. Nou praat sy en leer sy glads Sotho te praat... (Lag.)

IN: Ek dink sy is 'n baie goeie voorbeeld — daar is baie goeie voorbeelde in *Egoli* wat ons na kan strew.

MP: Dink julle dat 'n mens iets kan leer van ander kulture in *Egoli*?

[Ja, byvoorbeeld die tyd in *Egoli* dat Lerato... lobola moes uithaal... trou... sy het vas gehou aan haar kultuur en dit was vir my baie mooi. Dit is goed, jy kan nie alles weggooi want jy is in ander omstandighede. Jy moet vashou aan wat jy in glo. Ek dink dit was baie interessant... en sy weet nou

wat is lobola, wat gebeur by lobola... ons het geweet voorheen, maar nie hoe die proses werk nie.

MP: Is daar enigeen van julle wat iets wil bysê van wat julle geleer het van ander kulture?

DK: Daai sangeres (lag) Yvonne ChakaChaka... dit was vir my oulik gewees. Jy kan jousef nogal daarmee identifiseer. Hoe sal jy in daardie situasie gevoel het... Alles kom so in en jy vind uit wat...

MP: Dink aan Lerato en Andy se verhouding. Het julle enigiets geleer uit die verhouding?

[Ek onthou net toe hulle vir die lobola gegaan het. (Lag.) Andrew kon dit nie hanteer nie. Dit is seker omdat hy nou na oorsese lande gegaan het. Nou kan hy nie homself identifiseer met sulke goed nie... Hy was baie wêreldwys en sy het nog baie kultuur.

MP: Hoe voel julle oor Sonet se swangerskap? Hoe reageer sy?

IN: Ek dink sy is 'n bietjie te oordrewe. Dit is partykeer vir jou 'n skok in die begin. Soos Nora sê, jy het nie vir die baba beplan nie, maar sy is getroud. Hulle het geld, daar is sekuriteit. Dit is net dat sy in haarself moet vrede maak met die feit dat sy 'n babatjie [gaan] hê.

MP: As jy hou moet spekulêr wat dink jy gaan sy doen?

IN: Ek dink dat sy net tyd nodig het om emosioneel te herstel en daaraan gewoon te raak en ek dink dan sal sy dit aanvaar.

MP: Hoe sal jy voel as sy vir 'n aborsie gaan?

IN: Ek sal verskriklik voel. Ek is teen aborsie en dit is verkeerd om 'n aborsie te hê.

MP: Hoe voel jy oor haar reaksie PT?

PT: Ek voel nie eintlik dat sy te erg aangaan nie. Daar is mense wat nou regtig nie kinders wil hê nie en sy het nou die reg om so te voel. Sy voel sy wil nie daardie kind hê nie. Sy voel sy het nie die vermoë om daai kind op te bring nie. Sy het nie die agtergrond of enigiets wat sy vir daardie kind kan bied nie. Ek glo nie sy gaan dit aanvaar nie. Sy sal nie 'n aborsie hê nie, maar sy gaan nie daardie kind aanvaar nie. Sy gaan nie aanvaar dat sy die moeder van daai kind is nie. Die kind sal eers daar wees en dan sal sy maar net aangaan. (Lag.)

DK: Sonet is my grootste fan (!) en sy gaan daardie kind aanvaar (Lag... ek sê ook so!) en sy en Niek gaan so 'n gelukkige verhouding hê omdat sy gaan aanvaar dat daai kind... sy is so ongelukkig want die voorskou het nou gewys dat sy vanaand vir Niek gaan uittrap omdat hy het nou vir iemand vertel het daarvan. Maar ek dink sy gaan die oulikste moedertjie wees. Dit is wat ek dink.

IN: As jy nou sien hoe sy met Louwna se kleintjie is, dink ek sy gaan dit aanvaar.

MZ: Ek voel... dit is nou 'n groot skok vir haar en sy wou nou nie swanger gewees het nie, maar sy is 'n bietjie selfsugtig oor die feit dat sy nie Niek se gevoelens in die saak oorweeg nie. Sy "worry" nou net nie wat hy dink nie: is hy gelukkig; is hy nie gelukkig nie, en die feit dat sy vir

niemand vertel het daarvan nie. Dit het my die idee gegee dat sy 'n aborsie in gedagte gehad het, wat my ook nie sal verbaas as sy een kry nie. (Lag.) Ja omdat sy so 'n persoonlikheid het. Ek was nie verbaas dat sy wel die gedagte gehad het nie. "Obviously" het sy. Maar ek dink ook dat sy het moederlike instinkte, maar nie nou al nie. Ek kan nie haar sien om 'n kind te hê nie. Ek sal net graag wil hê dat sy nie 'n aborsie moet kry nie, maar op een of ander stadium dan die kind verloor. Dat sy haar "independence" kan hou.

GL: Ek voel dit gaan maar so met enige jong dametjie wat onverwags uitvind dat sy verwag. Daar is emosies en eintlik kan 'n mens enigiets verwag as jy so voel, as jy nie die regte leiding kry nie. Kyk sy kry die simpatie van haar skoonma af en almal probeer, maar ek dink teen die einde van die dag sal sy dit maar aanvaar en sy gaan 'n baie wonderlike ma wees.

MP: Hoevoel julle oor Niek, hoe hanteer hy die situasie?

DK: Hy is so bly en en wens nou maar net dat sy 'n bietjie wil bykom... (Lag.) (Almal praat deur mekaar.)

MP: Is julle bewus van die promosies, byvoorbeeld daar is baie artikels wat verskyn oor die karakters en dan is daar die *Egoli* promotions en daar is ook die *Egoli* klub.

(In die algemeen klink 'n "ja" op.)

MP: Lees julle soms die opsommings van stories wat nog gaan kom?

[(Lag.) Ek lees dit graag. As ek 'n magazine kry, lees ek net dit! (Lag.) In die *You* lees ek die hele tyd, as ek dit kry, eerste dit. Ek kyk wat gaan gebeur in *Egoli* die hele week en dan is daar die *Sunday Times* magazine... Verlede week se *Huisgenoot* met...

MP: Onthou julle nog die Kay/Sonet-storie — aan wie se kant was julle?

Algemeen: Sonet.

MP: Het julle gevoel dat Sonet dalk te vêr gegaan het of nie?

[Ja, sy het 'n bietjie te vêr gegaan. Dit is net haar karakter. Nee, ek het verwag dat sy tot die uiterste sal gaan want sy is nou net daardie karakter... sy sal tot die uiterste gaan.

MP: Het julle op enige stadium vir Kay jammer gekry?

[Nee, net teen die einde... sy was te lastig, sy het almal se lewe versuur. Toe sy instap daarso [in *Egoli*] toe wil sy almal doodtrap met die gevolg dat niemand het van haar gehou nie. En toe sy nou later al die probleme optel, het niemand haar jammer gekry nie. Ek het haar nogal jammer gekry toe Nenna haar jammer kry. Nenna kry almal jammer, "shame".

MP: Het julle enige boodskappe aan die vervaardigers van *Egoli*?

[Ek dink hulle doen 'n goeie werk... Ja... (Lag.) Ek hoop regtig *Egoli* gaan nooit eindig nie. Vir my is *Egoli* die beste soapie. *Loving* en *Days of our Lives* kom nie naby nie...

MP: Wie dink julle is Ruby Willemse — is Nenna en Ruby dieselfde karakter?

[Ek het altyd gespekuleer dat dit is Nenna... dit is Nenna wat maar anders is... ek glo nog steeds in 'n mate dit is sy maar partykeer vegelyk ek die neuse... dan kom die feit in dat hulle wys hulle nie saam nie... ek glo tog dit is Nenna... dit is net Nenna in 'n ander karakter. Ek dink dieselfde... want hulle wys hulle nooit saam nie. Ja dit is. Nee... net 'n ruk terug het hulle 'n kompetisie gehad a "Nenna look-alike..." nee dit is nie sy nie... ja dit is sy.

Einde.

GROEP 3: Vrydag, 13 Oktober 1995, 13:00-13:40

Samestelling van groep: 4 witvroue

MP: Kom ons speel die rol van "matchmakers". Wie dink julle moet 'n vriend of vriendin in *Egoli* kry?

[Tarien, Tarien...

MP: Kom ons begin by jou LE.

LE: Ek dink Tarien moet 'n vriend kry.

MP: Het jy iemand vir haar in gedagte?

LE: Tim...

AD: Tarien.

SA: Tarien, en ek dink Tim. Ook Paul maar ek dink nie daar is iemand wat op die oomblik by hom pas nie.

EL: Cheko, hy moet 'n oulike meisie kry want hy is vir my oulik. Hy is vir my meer aanvaarbaar, jy weet sy gedrag.

MP: Hy het nog nooit eintlik iemand gehad nie. Wat van Vicki?

[Nee, nee, sy verdien nog nie iemand nie. Sy nog nie so lank in die storie nie. Sy het nog nie regtig indruk gemaak nie. 'n Mens begin nou van sy geterroriseer word vir haar jammer kry met die ding van Kimberley.

MP: Dink julle sy begin nou meer diepte as 'n karakter kry?

[Ja, ja.

MP: Kom ons speel die rol van draaiboekskrywers: die Chris Edwards/Lynette-storielyn — hoe sal julle wil hê dit moet eindig?

EL: Daardie twee pas vir my baie mooi bymekaar. Maar dan moet hy hom self net 'n bietjie uitsorteer. Ek is jammer vir hom oor sy omstandighede maar dit voel vir my abnormaal. Ek kan aflei hy is geskei en tensy hy regtig skuldig voel oor daardie motorongeluk, waarvan ek nie regtig die detail het nie, sou ek sê hy moet hom losmaak en 'n nuwe lewe begin... Ek dink hulle pas bymekaar.

SA: Ek voel dieselfde. Voor Chris op die toneel gekom het, het ek gedink sy moet teruggaan na Mitch toe maar ek dink sy moet liever by Chris uitkom.

AD: Ek voel hulle pas bymekaar, baie goed. Hulle kan trou.

LE: Ek voel ook hulle pas bymekaar...

MP: Hoe sal julle die Mitch/Kimberley-storielyn laat verloop?

LE: Nee, Mitch moet uit Kimberley se lewe kom. Ek is mal oor Mitch maar soos ek die ander dag vir iemand gesê het Kimberley is die soort mens wat iemand baie maklik manipuleer. 'n Mens kry sulke mense in die werklike lewe. Sy kan vir jou wat sê en jy sal haar glo.

AD: Hulle pas nie vir my bymekaar nie. Hulle geaardhede is nie dieselfde nie. Ek dink die verhouding is verkeerd. Ek het baie van Mitch gehou. Hy en Lynette het baie goed bymekaar gepas. Hy moet net nie haar [Kimberley] streke begin kry nie.

MP: Het jou houding tenoor Mitch verander sedert sy verhouding met Kimberley?

AD: Hy het haar net gebruik... (onduidelik). (Lag.)

SA: Ek het van hom gehou toe hy en Lynette nog bymekaar was. Veral toe haar suster daar gebly het en hy nie regtig vir haar verleiding geval het nie. Ek hou nog van hom maar ek soek nie Kimberley in sy lewe nie.

?: Hy was 'n man wat sy man kon staan.

[Ja, ja... nou het hy gevou... hy [is] maklik verleibaar...

LE: Kimberley verdien vir Doug. (Lag.)

EL: Ek dink Tarien en Mitch moet 'n bietjie by mekaar uitkom.

MP: Wat van Tim en Tarien — is daar dalk iets tussen hulle aan die gang?

[Ja, maar ek hou niks van Tim nie. Nee nie Tim nie...

MP: Hoekom hou julle nie van Tim nie?

EL: Tim is arrogant. Hy is een van daardie tipe mense wat dink hy is altyd die beste, wat alles die beste doen en in die proses gee hy nie om wie hy skade aandoen nie. Op die oomblik is hy besig om hom op die voorgrond te druk en hy gee nie om dat Donna gaan "aftjop" daar nie. Ek hou nie van so iets nie.

MP: Is hy besig met 'n onderduimse speeltjie?

EL: Nee, nee maar hy wil sy ding doen op so 'n manier dat hy glo dat hy gaan slaag. Hoe meer Donna hom waarsku hoe meer gaan hy aan en aan. Ek kry haar eintlik jammer in hierdie situasie. Hy het net so opgetree toe Walt... toe het hy net so opgetree. Hy het altyd die beste geweet... Ek hou niks van 'n man wat so alles weet nie.

MP: Hoe hou julle ander van hom?

?: Ek hou van hom...

SA: Wie was die oorsaak van Spider se dood, was dit nie hy [Tim] nie?

?: Dit was hy en dit is nog een storielyn wat nie geëindig het nie.

MP: Dieselfde met Walt Vorster, ons weet nog nie wat daar aan die gang is nie.

[Is dit Kimberley en Doug?... Is sy regtig met André getroude?... Ja, ek wil sien dat hulle sê dat sy nie getroud is nie en sy moet terug betaal.

MP: Die volgende wat ek wil hê julle moet doen is om 'n borrelprent in julle gedagtes te maak, julle weet iets soos in strokiesprente. Wat voel en ervaar julle wanneer julle gaan sit om na *Egoli* te kyk in die aande?

AD: Ek is rustig en mense moet my nie pla nie. Maar nou ja as daar iets anders gebeur soos die telefoon, dan kan ek nou nie anders nie. Maar andersins is my oë net op die TV. Ek hou nie baie van onderbrekings nie.

LE: Ek loop nie TV toe nie, ek hol (lag). Maak nie saak waar ek is nie — vyf voor ses ek by die TV. En as die telefoon lui sê ek vir my kind "Mamma is nie by die huis nie" (lag). Ek hou ook nie daarvan as die diaken daardie tyd kom kuier nie. Hy weet ook hy moet na *Egoli* kom — hy moet 'n afspraak met my maak.

EL: Weet jy ek is seker 'n bedorwe vrou want ek het 'n voltydse bediende. As ek by die huis kom begin ek *Days of Our Lives* kyk. Dan kyk ek na *The Bold and the Beautiful* en dan kyk en na *Egoli*. Maar die gevoel wat ek ervaar wat ek definitief kan sê is dat baie maal voel ek ek is gedistansieer van *The Bold and the Beautiful*. Dit is nie vir my my eie mense nie. Met *Egoli* kry ek so 'n lekker gevoel "dit is my eie mense daardie". Dit kan ek werklik sê dat ek dit [*Egoli*] so ervaar.

MP: Sou jy dit beskryf as 'n gevoel van afwagting, opwinding of wat?

EL: Ja-a, afwagting. Ek dink ek is 'n bietjie oud vir opwinding (almal lag)...

SA: Omdat ek my eie blyplek het pla dit my nie regtig nie. As ek die kans kry om dit te kyk, dan kyk ek. En as ek nie gister gekyk het nie dan sien ek daarna uit om vanmiddag te kyk, om Kimberley aan haar nek te gryp (almal lag) of haar dood te skiet (gelag). Maar as ek nie anders kan nie, die telefoon kan maar lui, iemand kan maar kom kuier, ek kan maar gaan kuier, ek kan maar genooi word.

MP: Jy is dus nie baie betrokke daarby nie?

SA: Ja, maar ek is baie nuuskierig. As ek nie gisteraand gekyk het nie wil ek weet wat gebeur het.

MP: Vul julle, mekaar in?

[Ja, ja...

MP: Is dit 'n gewilde onderwerp van bespreking?

[Ja, verseker ja.

MP: Spekuleer julle oor die moontlike uitkoms van 'n storielyn?

[Ja, ja, ja.

LE: Ja, en die wat 'n mens dit so bespreek. Ja, dan sit ons so... en dit is so ironies. Dan sit die vroumense en hulle praat oor *Egoli*. Jy weet veral ons wat nou in die bus ry. Dan praat ons oor iets wat gebeur het in *Egoli*, dan sê die mans

"haai weet jy ek kyk nie maar toe ek gisteraand daar verby loop het dit en dit in *Egoli* gebeur..." (Almal lag.)

AD: En dan kan die mans jou beter vertel en hulle opinie gee van wat daar gebeur het en wat hulle dink moet gebeur maar hulle kyk nie na *Egoli* nie! (Lag.)

MP: Kom ons maak weer die borrelprent — wat ervaar julle wanneer *Egoli* verby is?

EL: Dit hang af hoe daardie episode eindig. As dit eindig op 'n manier wat ek gefrustreerd voel...

MP: Kom ons dink aan die Kay/Sonet storielyn wat geëindig het met 'n nabyskoot van Sonet en ons moes wag tot die Maandag...

[Ja, dit was frustrerend, ja jy wonder wat nou gaan gebeur...

SA: En moet die twee mense wat dood is, jy weet nie wie is dood nie en hoe hulle dood is nie. Dit gaan nie aan nie. Daardie aand moes hulle gewys daar loop Tim skelm... Daardie storie het my baie gefrustreer. Ons weet nou nog nie wie die moorde gepleeg het nie.

AD: Ek is ook gefrustreerd as die storie so eindig. Ek wil weet as daar nou iets gebeur soos met Sonet... dan wil ek nou weet wat gaan nou gebeur. Ek wil nie nog wag tot Maandag nie. Dan begin hulle eers met 'n ander storie en dan weer met hierdie een... jy raak opgewonde.

LE: Ek voel ook gefrustreerd maar as 'n mens eintlik dink dan dit is dit baie beter want daar is iets om na uit te sien (lag)... Partykeer is dit goed om gefrustreerd te voel.

MP: So in die algemeen, kyk julle na die voorskou na elke episode?

[Nie altyd nie... Ek is lief om in die Huisgenoot of in die koerant die hele week s'n te lees. Ek geniet dit om vooruit te weet wat gaan gebeur.

MP: Dink julle soms gedurende die dag aan 'n karakter of storielyn?

LE: Net as ons daarvan praat — anders dink ek nie daaraan nie. 'n Mens het nie regtig tyd om daaraan te dink nie. Ek het nogal in die laaste tyd gedurende die dag baie aan Lynette gedink. Ek wonder as dit nou regtig met jou moet gebeur, hoe sal jy voel om daar te lê in die woonstel en jy kan niks doen nie. Ek het my nogal baie ingeleef hierdie laaste ruk... dit was baie onstellend.

AD: Daardie gedeelte het my baie ontstel. Ek [sou] nie vermy het om dit te kyk nie maar ek het baie ontstel gevoel. Ek hou nie van so 'n tipe iets nie. Jy weet jy sit daar en jy wil nou ook maar so graag daar instorm en sê "maar hoekom storm jy nie uit as die deur oop is nie..." Jy wou haar help ontsnap. ...toe sy die dag vir Tarien gesê het "jy moet nou asseblief loop..."

AD: Ek het weer gedink Tim is verlief op haar omdat hy altyd daar gekuier het maar dit was 'n meer platoniese ding tussen hulle.

MP: Watter karakters hou julle van in *Egoli*?

[Almal — behalwe Kimberley.

MP: Is daar enigiemand wat julle sal sê is vir julle 'n rolmodel, iemand met wie julle kan identifiseer?

EL: Nenna is pragtig. Hulle spot my hier by die werk en sê ek lyk soos Nenna. Dit is nie dat ek soos sy wil wees nie. Maar iemand wat ek eintlik lekker mee kan identifiseer is Nora... omdat ek al 'n ouer is en my kinders ook uit die huis uit is, is hulle nog... 'n Mens kry amper die indruk hulle vertrap vir Nora. En ander tye kry jy die indruk sy sal dit nie regtig toelaat nie. Sy is vir my pragtig. Sy speel vir my 'n mooi rol en Arno wat so lief is vir haar.

MP: Hoe voel jy oor die manier wat Sonet teenoor haar optree?

SA: Ek voel hoekom Sonet so optree is omdat sy Engels is. Sy [kom] uit 'n Engelse agtergrond en dit is die Engelse se manier... sy is bederf... as sy haar vingers klap, spring almal.

EL: Ek is nou net die teenoorgestelde as jy met Sonet. Ek glo nie sy is regtig bederf nie. Sy het so seer in haar binneste en sy het niemand wat haar kan verstaan nie en sy voel bedreig. En as ek nou my in haar skoene kan sit vandag dan sou ek ook nie daardie baba wou gehad het nie. Want ek dink sy voel onopgewasse om daardie kind groot te maak. Ek sê nie ek wil die kind laat afbring nie, dit is nie wat ek sê nie. Ek bedoel as sy dit kon vermy het — die swangerskap. Weet jy ek verstaan Sonet, ek is eintlik baie gek oor haar.

SA: Sy het so 'n manier om daardie vrou, wat is haar naam nou weer (Monica), Ja, sy het so 'n "cheeky" manier om Monica op haar plek te sit en ek geniet dit vreeslik. Ek weet nie, ek hou van Sonet maar daar is nie regtig vir my 'n karakter wat 'n rolmodel is nie.

AD: Ek sou sê Nenna en Elsa en dan ook Nora. Jy weet Elsa en Nenna is altyd saam hartseer. As jy gespanne is dan is hulle weerligafleiers... hulle laat jou ook lag.

MP: Wat dink julle van die humor in *Egoli* — wat is die balans tussen humor en drama?

[Ja, ja dit is reg...

SA: Ja, Elsa en Bertie. Ek hou baie van hulle vir die humor en die ander vir die liefdesdramas en die ander vir die moeilikheid.

LE: Ek is baie lief vir Nora. Nora is vir my 'n gesinsmens en ek het dit gemis in my lewe. Ek is mal oor haar. As ek so 'n ma kon gehad het dan was ek darem baie gelukkig.

SA: Nora het 'n man gehad wat haar twee keer gelos het en sy vergewe hom nog. Sy sal hom nog weer 'n keer terugvat.

MP: Raak julle emosioneel betrokke?

(Uitroep van "Ja!")

MP: ... sodat julle sal lag of huil?

[Ja, ja... Ek huil baie.

MP: LE kan jy aan 'n spesifieke insident dink?

LE: Ja. Net na Walt se dood, net na hy dood is, toe Sonet daar gesit het by die Niek op die bank. Sy kon dit nie hanteer nie. Toe het ek lekker gehuil. Waar ek nog onstel was, was met daardie sektestorie, daar het ek ook baie gehuil. Dan staan Bienkie se ma en die trane in haar oë, en Bienkie...

AD: Ek weet nie... Man wanneer iemand hartseer soos met Sonet. Haar oë is vol trane en dan voel ek hoe loop die trane. (Lag). Dan sê jy maar "hier is 'n dingetjie in my oog".

EL: Ek was baie seer vir Sonet toe sy terug gekom het. Jy weet ek het nie geweet haar (?) is weg nie. Maar sy was nou so stukkend van binne. Weet jy my keel trek nou nog toe. Ek het so gewens dat daar net een ouer persoon in haar lewe kan wees, as 'n ma... om haar te help. Nou nog vang daardie situasie my baie.

MP: Het jy gedink sy het die aborsie gedoen?

EL: Nee, ...ek het die hele tyd in haar geglo. Weet jy sy is een van die karakters van *Egoli* wat my baie diep raak want daardie vrouemensie het karakter en sy weet watter kant toe wil sy gaan. En sy is deurmekaar op die oomblik en sy het nie 'n man wat haar kan leiding gee nie. Soos dit nou gaan moet sy hom weer lek vir 'n bietjie aandag. Plaas dat hy help. Die hele ding is vir my vanuit 'n ma se oogpunt... dit is my dogter daardie.

MP: Wat het julle ander gedink, het sy gegaan vir die aborsie?

LE: Op 'n stadium het ek so gedink. Jy weet almal het so gepraat dat sy 'n aborsie gaan hê, veral nou met die aborsiewette... en weet jy toe het ek gedink... ek was nogal half kwaad en teleurgesteld in haar. Sy het net aan haarself gedink en nie aan haar man nie.

MP: Hoe voel Niek, wil hy graag die kind hê?

LE: Ja omdat sy nou die dag vir Nora gesê het toe sy met die babatjie gespeel het toe sê Nora vir haar sy moet nie so baie aandag aan die kind gee nie want sy bederf die kleintjie. En toe sê sy mos vir Nora sy wil nie 'n kind hê nie en toe was sy baie omgekrap omdat Nora gepraat het. Toe het ek ook gedink sy gaan die kind laat afbring.

AD: Jy weet toe sy van die bed af opstaan en sy kyk vir Niek daardie rooi gehulde oë. 'n Mens het besef sy het die verkeerde ding gedoen en sy kan niks daaraan doen om dit te verander nie en in die "meantime" was dit net die teenoorgestelde — dat sy hartseer was omdat sy daaraan kon dink om 'n lewe te neem.

MP: Sou julle enige van hierdie karakters as julle vriende beskou — byvoorbeeld as jy kyk sal jy 'n paar aanmerkings maak, is daar so 'n interaksie?

EL: Ons het 'n definitiewe Elsa hierso by ons wie met ons saamwerk (lag) — volg net my oë. Ja 'n ou doen dit. Dit is hoekom 'n ou identifiseer met baie van die rolle vanuit jou vriendekring, of van jou geskiedenis van wat jy gehoor het, jy weet in daardie lyn. Maar wat my betref, ek sê altyd ek is gebore eerste ma. Jy weet enige situasie om my huis, jy weet dit tref my altyd baie.

AD: Ek het al honderd keer vir haar gesê daar by ons werk is 'n outjie... en as ek Bertie op die TV sien dan dink aan hom.

[Meeste stem saam en praat deurmekaar.

MP: Was hy baie soos Bertie gewees?

LE: Verskriklik, sy geaardheid en sy bou is baie soos Bertie...

[Die deelnemers begin onderling met mekaar gesels... onduidelik wat hulle sê.

SA: Ons Bertie in die kantoor het 'n baard en hy sal ook nou seker nie 'n sak dra nie. Maar hy is net so verspot en net so komieklik.

MP: Dink julle Bertie is 'n bietjie vertraag?

[Ek weet nie... hy is net 'n bietjie stadig. Maar hy vergeet nie as hy verjaar nie. Dan is hy vinnig. Hy herinner altyd almal daaraan.

MP: LE wat van jou, voel jy ook dat sommige van die karakters soos jou vriende is?

LE: Ja, jy weet ek sê altyd ek wonder of hulle 'n mens se briewe by die *Egoli*klub sal beantwoord. Ek sal skryf "skiet vir Kimberley dood!"

MP: Ons het nou nog nie gepraat oor Lerato of Cheko of Donna nie. Wat dink julle, is daar mense soos hulle? Hoe voel julle oor hulle?

LE: Ek is mal oor Donna. Donna is vir my die dierbaarste mens in *Egoli*. Sy is vir my ook 'n ma, hoewel sy nie self 'n ma is nie. Sy leef haar in met elkeen se situasie. Dit is asof sy self daarby betrokke is. Lerato is ek mal oor. Sy is vir my die borrelende... mensie. En Cheko hou ek van... seker omdat ek mal is oor tale en so vinnig as wat hy Elsa leer so vinnig leer ek ook. Hoekom ek nog van hulle hou, as almal maar soos hulle was. Ek sit altyd en dink, kan hulle nie iets in die lewe doen... dan kan ons almal by hulle gaan koffie drink, tee drink en kuier...

MP: Stel hulle 'n navolgingswaardige voorbeeld?

LE: Ja, daar is geen aggressiwiteit nie, daar is niks haatdraendheid nie. Ek bedoel Cheko sit saam met Nenna en Elsa in hul sitkamer en tee drink.

?: En hy noem Elsa ouma,

AD: Ek voel dieselfde.

SA: Ook dieselfde.

EL: Jy weet my man bied 'n kursus aan in... by... Toe moet hy nou baie goed swot. Weet jy ons het tot die gevolgtrekking gekom 'n ou is dwaas om teen kleur vas te kyk.

MP: Dink julle dat *Egoli* kan bydra of as 'n forum dien waar ons meer bewus kan raak van ander kultuurgroepe se gewoontes en gebruike?

LE: Ek weet nie. Ek glo nie. Want kyk omdat ons groot geword het met die swart mense van ons land as 'n aggressiewe mens... Hy 'n... ek dink nie jy... dit wat hulle

in *Egoli*. Maar hulle is wreed en in *Egoli* is daardie drie mense is so sag en dierbaar en vredeliewend. Dit is nie die werklike kultuur wat oorgedra word nie.

EL: Maar daar is van hulle wat so is, daar is baie van hulle wat so is.

MP: Het julle iets geleer van die ander kultuurgroepe, iets wat julle nie van tevore geweet het nie?

EL: Slegs toe Cheko-hulle se pa en ma in die storie was. Toe kon jy sê jy tel iets van hulle kultuur op.

(Die ander beaam dit.)

EL: Jy weet toe haar pa nie wou gehad het Lerato moet uit die huis gegaan het nie...

(Die ander beaam dit.)

SA: Maar nie nou op die oomblik nie. Soos hulle hier speel, is meer ons kultuur want dit kom uit — daar is moederlikheid... Dit is nie soos hulle regtig is nie. Okay dit is nie soos ons geleer het hulle is nie.

MP: Dit is dus nie soos die werklikheid nie?

LE: 'n Mens sou graag wou hê hulle moet so wees, dan kan 'n mens hulle aanvaar en assosieer met hulle.

MP: Dink julle *Egoli* kan dalk 'n kloof span tussen die verskillende kultuurgroepe?

SA: Kyk die oomblik as *Egoli* dit gaan doen, dat hy hierdie ding wil uitbeeld, dan kyk ek nie meer nie. Want ek is siek en sat om van die more tot die aand hulle in my keelgat te laat afdruk.

MP: Is die balans soos dit nou is reg?

(Almal stem saam dat dit reg is.)

MP: Dink julle daar moet meer of minder van die ander kultuurgroepe soos Lerato se ouers moet bykom?

(Die antwoorde is oorwegend nee.)

LE: Nee, dit is reg so. Kyk Lerato is daar en Cheko en Donna en ek dink as 'n mens nou iets anders van hulle kultuur moet inbring soos hulle aggressiwiteit, dan gaan *Egoli* heeltemal verander.

MP: Lees julle ooit artikels in tydskrifte en koerante oor die *Egolisterre*?

(Almal lees graag — hulle praat deurmekaar. Baie moeilik om uit te maak wat hulle sê.)

MP: Het julle al ooit *Egolipromosies* bygewoon?

LE: Ja, dit was fantasies. Dit was by die Centurion-sentrum gewees. My dogtertjie het dit eintlik meer geniet as ek. Dit is so... ag dit wys net hulle is ook net mense. Al wat my teleurstel van hierdie "spectacular" is dat hulle sê "al die *Egolisterre*" en dan kom jy daar en daar is net drie of vier...

MP: Julle moet skryf as julle ongelukkig voel.

LE: Ja hulle het dit geadverteer en Tim en Tarien het gesing...
Dan sê hulle "julle *Egolisterre*" dan is daar drie.

SA: Weet jy ek is seker nou 'n non-sport. Maar weet jy in wie was ek teleurgestel toe ek hulle nou werklik sien. Nenna was vir my vreemd. Dit is nie dat sy nie so lyk nie, dit is net dat sy so anders optree. 'n Mens stel haar voor as hierdie ma met hierdie lekker lang baadjie en los klere en dan is sy hierdie sexy vrou.

MP: Die laaste vraag, wat dink julle van die Rubystorie en Nenna — weet julle wie dit is?

[Is dit Nenna wat Ruby speel? Nee, nee definitief nie, nee jy kan sien... Maar die manier wat sy praat, dit kan net sowel Nenna wees. Ek sê daar is nou... Dit is Nenna se "look-alike".

MP: Het julle 'n boodskap aan die vervaardigers van *Egoli*?

[Maak Kimberley dood, smyt Kimberley uit... Nee as sy uit is, is die storie dood. Hulle moet nie vir Kimberley uitskryf voordat hulle nie genoeg wraak geneem het nie. Hulle moet nog eers vir ons sê dat sy nie met André getroud is nie want dan wil ek haar gesig sien.

Einde.

GROEP 4: Vrydag, 20 Oktober 1995, 12:00-13:00

Samestelling van groep: 7 witvroue

MP: Wie van die karakters in *Egoli* dink julle moet 'n vriend of 'n vriendin kry?

MR: Tarien.

MP: Het jy iemand spesifiek vir haar in gedagte?

MR: Nee, nie eintlik nie.

BS: Nenna.

MP: Het iemand vir haar in gedagte?

BS: Nee nog nie maar ek soek hard — maar sy moet ene hê.

MP: En hou voel jy?

TR: Nenna.

RZ: Ek sê Tarien en my keuse is Tim. (Lag.)

CH: Ek sal sê Tarien, maar ek is nie seker wie nie.

MA: Lynette.

MP: Het jy iemand in gedagte?

JN: Ek weet nie uit watter hoek jy die verhouding beskou nie.

MP: 'n Permanente verhouding... soos die voorbeelde wat die res gegee het.

JN: Lynette. In die storie sou ek sê mnr Edwards maar dalk iemand van buite.

MP: Nou speel ons die rol van draaiboekskrywers. Hoe sal julle die Chris Edwards en Lynette Strydom-storielyn laat eindig?

JN: Ek wil hê dit moet eindig soos gewoonlik "and they live happily ever after". (Lag.)

MP: Hoe sal jy die storielyn skryf wat sy vrou betref?

?: Sy moet doodgaan...

CH: Nee ek wil nie hê sy moet dood gaan nie — sy moet daar bly, daar is mense wat vir haar omgee maar ek gun die ander twee 'n lewe saam want hulle kan nog vir mekaar iets beteken.

TR: Ek dink Lynette moet net eers so 'n bietjie teëstand bied. Ek wil nie hê sy moet direk in sy arms val nie. Daar moet nog 'n tussenganger wees, 'n derde een...

(Onduidelik: almal praat gelyk.)

BS: Louwna...

[Almal wag nou dat die twee bymekaar uitkom. Lynette en Chris. Dan moet daar... 'n derde persoon wees en dan is daar hierdie wonderlik einde waar hulle uiteindelik bymekaar uitkom. Daar moet komplikasies wees (lag).

MR: Ek voel ook so, maar ek weet nie van die derde persoon nie (lag). Ek hou nie van daardie deel nie. Ek dink die lewe is gekompliseerd genoeg.

MP: Nou wil ek vir julle vra van die Mitch/Kimberley storielyn.

(Lag en uitroep.)

?: Ek dink Kimberley moet ook van die trap af val.

TR: Kimberley moet uit die storie verdwyn.

MA: Die twee lyk net nie vir my lekker nie.

RZ: Ek sou sê Mitch moet iemand ander kry maar ek sal nie sê dat sy uit die storie verdwyn nie want sy is eintlik die een wat die anti-klimaks in die storie is. Sy verander altyd so en jy wil haar dood maak.

TR: Sy is een van 'n tweeling — dieselfde moet met haar gebeur as met haar suster (lag en uitroep).

JN: Kimberley is nie vir my Mitch se klas nie. Sy hoort totaal en al nie by hom nie. Ek wil hy moet iemand hê wat hom kan aanvul.

MP: Hy het 'n verhouding gehad met Lynette. Sal jy weer wil sien dat hulle bymekaar uitkom?

RZ: Nee, ek dink nie sy is dieselfde klas as Mitch nie. Hy het 'n swakheid getoon toe hy met Kimberley 'n verhouding aangeknoop het.

(Ander deelnemers roep uit ja, ja).

CH: Ek sê Lynette is 'n figuur in die storie — jy kan niks verkeerd van haar sê nie, 'n skoon sterk figuur. Kimberley het hom [Mitch] gevang.

MA: Ek voel Kimberley moet nie uit die storie gaan nie, maar ek voel Mitch moet iemand kry wat kan bewys Kimberley is nie die enigste vrou op aarde nie (lag).

RZ: Ek sou sê Kimberley se slegte punte moet begin uitkom. Iemand moet haar nou uitvang.

[(Almal praat deurmekaar)... sy moet in die tronk sit... ek sal lekker kry (lag).

MP: Reg moet nou vir 'n verandering geskied. Sy is besig om oor 'n klomp mense te loop.

?: Veral Sonet moet haar beetkry. Army Vicki - sy ly onder haar.

MP: Wie gun julle vir Kimberley?

?: Doug... (almal lag).

MP: Is daar enige storielyne wat julle in *Egoli* sal verander?

[Nee, nee... nie regtig nie... dan sal dit nie meer interessant wees nie.

MP: Nou wil ek hê julle moet 'n geheuebalon maak. Wat ervaar julle of is jul gevodelens wanneer jul gaan sit om na *Egoli* te kyk?

TR: Jy is ontspanne, opgewonde. Jy wil graag weet wat gaan gebeur.

?: Opwinding...

MA: Ek word kwaad as my krag trip want dit trip somer van niks.

CH: Ek dink aan die realiteit want dit is hoe dit in vandag se lewe gaan.

JN: Dit is vir my ontspannend en ek is nuuskiering en ek sien uit daarna, dit is realities.

RZ: Opwinding, jy weet nie wat volgende gaan gebeur nie.

MP: Kyk julle na ander sepies — hoe vergelyk *Egoli* met ander sepies?

MA: Ek kyk na *Days of our Lives*, dan na *Egoli*.

MP: Het jy al ooit 'n vergelyking tussen ander sepies en *Egoli* gemaak? Jy het gesê dit [*Egoli*] is realities, hoe verskil hulle van mekaar?

MR: Kyk... *The Bold and the Beautiful*, die pa en die seun slaap altwee by dieselfde vrou...

[Dit gaan nog kom in *Egoli*... dink jy so?
(Onduidelik, almal praat deur mekaar.)

RZ: Ek kyk *Santa Barbara*, dan kyk ek *Loving* en dan *Egoli*. *Egoli* kom altyd eerste — ek sal nog kos maak terwyl ek na *Santa Barbara* en *Loving* kyk.

MR: Ja, baie groot. Ek sal sê *Egoli* is baie meer alledaags, jy sien dit baie gebeur. Maar *Loving* — daar gebeur so baie strooi tussenin.

RZ: As jy 'n episode mis van *Loving* is dit nie so 'n groot krisis nie.

MR: In *Loving* dan droom hulle en dan is die persoon weg. Dan gaan dit so aan...

MP: Wat ervaar jy as jy gaan sit om na *Egoli* te kyk TR?

TR: Ek kan my inlewe omdat dit die werklike lewe is maar as ek dit met ander sepies vergelyk — jy kan ses maande later kyk, net so 'n minuut dan kan jy dit weer dieselfde ding opvang. Nie soos *Egoli* wat elke dag iets nuuts oplewer nie.

MP: [Is daar is elke keer 'n verrassing in *Egoli*?

MR: Ek voel ook daar is elke dag 'n verrassing, jy sien uit na die verrassing en wat volgende gaan gebeur... Jy weet alles loop uit op 'n klimaks. Kyk, soos met Deon en Gretchen se verhouding en selfs met — wat is die ander twee — die wat nou... (Niek en Sonet)... Ja, en nou die nuwe twee wat op is, Arno en Jane hulle verhouding het ook geloop tot 'n punt. Elke dag kyk jy "wanneer, wanneer" (lag).

MP: Maak weer die geheuebalon. Wat ervaar julle na jul na *Egoli* gekyk het?

(Gelang en uitroep).

[kwaad... opgewonde... "happy..."

MP: Fliktueer jou gemoedstoestand?

CH: Met Lynette was ek so. Sy is daardie sterk figuur [maar] alles gaan fout met haar. Elke keer as daar iemand aan die deur klop het ek gewens hulle moet nou inkom en kyk wat [daar] aangaan sodat sy kan ontsnap.

MP: Het julle gevoel dat sy op enige stadium self kan ontsnap?

[Ja, ja... en iemand moes kom help.

MP: Hoe voel jy wanneer jy klaar gekyk het?

RZ: Baie ontsteld as Kimberley op was. En natuurlik kyk ek na "tomorrow in *Egoli*" — ek kan nie wag daarvoor nie.

[Ek kyk weer glad nie daarna nie. Ek kan nie wag vir "*Egoli* tomorrow" nie.

(Onduidelik: almal praat gelyk).

MR: Ek is ook bly, maar dit hang af wat gebeur het — soos met Lynette, maar ook baie moeg.

TR: Ek voel verlig, dit hang net af wat daardie aand gebeur het.

BS: Ek wil partykeer in die televisiestel inklim en hulle aanhelp. Niek wat so onderdanig is aan sy vrou. Dit maak my so kwaad en dan dink ek "kan jy nie jou oë oopmaak nie. Toe nou Mamma se seuntjie word wakker en praat met jou vrou". As dit (*Egoli*) klaar is voel ek so verlig — dankie tog dit is net 'n TV-storie.

(Almal lag en gesels.)

BS: Ek kan my lekker inlewe.

MR: Ek voel ook so. Ek is bly as dit klaar is maar ek wens dit is weer more-aand — dat ek weer kan kyk. Dit is iets om na uit te sien.

MP: Dink julle soms in die dag aan 'n karakter of aan 'n storielyn?

BS: Daar is nie tyd nie.

CH: Ja, as Tarien-hulle werk en ek werk.. ja, ek dink soms maar nie die hele dag nie.

RZ: Ek dink net daaraan as dit by die kantoor onder bespreking is.

MR: Soms as daar iets opduik dan dink jy "hierdie ou laat my dink aan daardie persoon en dit is so 'n mooi, aantreklik man".

MP: Watter man is vir jou aantreklik in *Egoli*?
(Lag en giggel).

MR: Mnr Edwards, mnr Edwards...

BS: Ja, hy [mnr Edwards] is vir my so 'n besadigde persoon, hy kan nie kwaad praat van sy personeel wat onder hom werk nie.

MP: Hoe voel jy hanteer hy sy personeel?

BS: Ek dink baie goed, ja, baie goed.

MP: Van watter mans hou jy?

[Ek hou van Niek, hy het so 'n goeie persoonlikheid... ja, Niek... Chris... vir my is almal pragtig... Chris Edwards is vir my baie sexy.

MA: Daai ander dingetjie is vir my mooi om na te kyk — wat is sy naam nou weer — Paul.

MA: Ek het hom persoonlik ontmoet. Hy is baie sexy.

MP: Wie sal julle glad nie mis nie?

CH: Bertie

?: "Nee, nee" — Bertie hou ek van.

MP: Hoekom hou jy nie van Bertie nie?

CH: Hy is 'n figuur in die storie wat nie daar hoort nie.

[Uitroep van "Nee hy moenie daar wees nie. Hy moet daar wees".

MP: Hoekom nie?

[Hy kan daar wees maar nie elke dag nie...
Maar hy is ook nie elke dag daar nie.

MR: Hy is net genoeg in die storie.

RZ: Hy is altyd daar met 'n vrolike woord. Al is iemand hoe depressief. Kyk hoe beur hy vir arme Sonet (en vir Nora) op terwyl sy so depressief is omdat sy nou ma gaan word. En Bertie dink dit is wonderlik.

MP: Het julle gelees toe hy die probleme gehad het?

[Ja, ja.

MP: Het dit julle beïnvloed?

MR: Dit het in 'n mate. Jy 'n weet 'n ou voel maar so 'n bietjie aardig.

CH: Waarvoor is hy aangekla?

?: Hy is aangekla vir kindermolestering.

MP: Van watter vroulike karakters hou julle?

RZ: Sonet en Lynette.

?: Jane en Lynette.

MR: Sonet en Nora.

MP: Hoekom hou jy van Sonet?

MA: Sonet. Sy het 'n baie sterk persoonlikheid. Sy laat haar nie sommer intimideer nie. En vir Nora het 'n mens baie respek want... ek meen sy maak haar kinders alleen groot. Dit gebeur ook in die werklike lewe. Sy werk omtrent haar hande vir hulle af en sy is die een wat altyd raad het.

MP: Sou jy sê sy is die ideale moeder?

MA: Baie beslis.

JN: Ek hou van Sonet en Donna.

MP: Hoekom hou jou van Donna?

JN: Sy wys 'n vrou kan ook bo uitkom. En jy het nie nodig om rond te slaap om bo uit te kom nie. Sy kom bo uit omdat sy dit verdien. Ek is mal oor Sonet. Sy word nie geïntimideer deur niemand nie — wat hare is bly hare. En ek kry haar jammer ook.

TR: Ek hou van almal behalwe van Kimberley.

BS: Ek voel ook so. Ek hou net nie van Kimberley nie.

?: Ek wonder wie hou van haar.

MA: Ek hou van Donna. Donna is vir my so 'n dame. Daar is ons swart dames wat wys hulle kan ook bo uitkom. Sy is die regte persoon vir die pos wat sy beklee, sy pas daarin.

MP: Het julle ooit gewonder of haar rol in *Egoli* met regstellende aksie verband hou?

[Nee, nee, ons hou van Donna.

MP: Is daar enige van die karakters wat vir julle 'n rolmodel is — iemand soos wie jy graag wil wees?

RZ: Sonet.

MP: Hoekom Sonet?

MR: Haar sterk karakter, haar wil, haar deursettingsvermoë — sy het dit net.

CH: Sy is selfgeldend.

TR: Ek kan my so inleef in hulle streke en moeilikheid. Ek moet darem opkom vir Kimberley. Ek kry haar regtig jammer...

[Nooit... ag nee man!

TR: ... sy het 'n minderwaardheidskompleks. Dit is hoekom sy so inneng, sy wil haarself bewys.

[Sy is skynheilig... sy is skelm... nou begin haar streke weer van vooraf.

BS: Niemand nie. Ek verskil te veel van hulle.

MR: Sonet. Baie keer wens ek kan soos sy wees, soos wanneer sy Niek sommer net so aanval. Ek bedoel sy staan haar man en as ek dit kon doen dan was ek al lankal bo gewees.

RZ: Dieselfde, Sonet.

CH: Monica en Lynette. Sy en Lynette is figure wat... Monica... sy dwing gesag af. Sy is dinamies. Lynette, afgesien wat met haar gebeur het... sy het selfvertroue sy is op haar eie, sy doen haar eie ding.

JN: Daar is verskeies vir verskeie redes. Ek dink Lynette want sy is vir my alles wat vroulik is, wat mooi is, wat sag is en sterk is... sy is suksesvol. Sy is alles wat ek graag sou wou wees.

MR: ... behalwe daardie stukkies van haar wat... (onderbreking)

MP: Is daar van die karakters in *Egoli* wat soos mense in die werklike lewe is?

(Almal lag.)

JN: Die bitch wat my gebel het en gesê het "wil jy nie maar jou man los dat ek hom kan vat nie?".

(Uitroepe van regtig, vreeslik...)

JN: Ek is al nege jaar met hom getroud. Dit wys jou dit gebeur in die werklikheid.

MA: Baie mense sê ek en my verloofde is soos Niek en Sonet wanneer ons baklei.

BS: Almal sê ek is net so goed soos ou Nora.

MP: Raak julle emosioneel betrokke by die karakters?
(Uitroepe van ja, ja!)

MP: Dink terug aan 'n insident of storielyn wat julle baie ontstel of gelukkig gemaak het.

MR: Ek sê die tydjie toe Lynette so onder dwelms was het my vreeslik ontstel. Ek het gevoel sy moet uit daardie kloue kom. Dit het te lank aangehou met almal wat so inkom en uitgaan en niemand sien dit raak nie.

BS: Ook Lynette, ek wou haar ook gehelp het. Ek dink omdat my kinders dieselfde ouderdom is het ek my so ingeleef "sê nou maar dit was een van hulle" en hoe sou ek nou baklei... Ek sou deurgestap het en haar aan haar skouers (ag)... Ek wou iets daadwerkliks doen. Dit is wat my ontstel het.

TR: Lynette. Ek wou gehad het die mense by die deur moes ingegaan het.

MR: Daardie deel van André ook, toe hulle sy oor afgesny het (van die ander sê ja... ja) — dit het ek nie van gehou nie.

MA: Daardie een met Walt en André wat nou dood is. Dit was vir my [erg]. As dit met my moet gebeur dat ek my pa en my broer tegelyk moes verloor het sou ek ook soos Sonet gemaak het.

MP: Terloops hoe voel julle oor daardie storielyn?

[Dit was Kimberley wat agter alles sit... ja... sy is die moordnares en hulle moet haar in die tronk sit. Sy moet gestraf word.

MP: Watter storielyn het jou die meeste geraak?

RZ: Toe Sonet uitgevind het sy is swanger. En sy wou dit nie gehad het nie. Sy het nie geweet of sy 'n goeie ma gaan wees nie. Ek het haar baie jammer gekry en ek kry haar nou nog jammer

MA: Eers Lynette met daardie storie van die "drugs" en Nora met haar man wat teruggekom het en toe is hy nou weer weg met haar suster. Hy is nou hier en môre is hy weg.

JN: Mees onlangs Lynette se storie natuurlik en André se storie. En 'n ding wat my nog al die tyd pla is hierdie groot gewonder oor Monica en Tim. Ek wil hê dit moet nou uitkom en eindig (lag).

MP: Ek dink die draaiboekskrywers is nogal slim, hulle hou dit op die ys sodat ons moet aanhou kyk.

MR: Maar sal ek nie dood wees voor die storie uitkom nie (lag). Ek raak nou oud.

?: Ek sal jou sê as ons daar bo uitkom.

MP: Ek het netnou verwys na daardie storielyn van Sonet en Kay, het dit op julle 'n indruk gemaak? Aan wie se kant was julle daardie tyd?

[Sonet... nee, Niek was onskuldig... Ek was aan Kay se kant, onthou Niek het haar gesoen... hulle was in dieselfde woonstel gewees... Ek sal sê dat hy toegelaat het dat Kay so met hom aangaan, dis net soos 'n man is... Sy het hom in so 'n situasie geplaas, so oordonder... Hy wou haar nie soen nie, sy het hom gedwing. En daardie tyd was sy en Sonet se verhouding nie so goed nie. 'n Mens kan 'n perd bring tot by die water maar jy kan hom nie dwing om te drink nie. Hy kon haar weggestamp het en gesê het "nee Kay"... hy het nie (lag). Nee hy is net so skuldig soos Kay.

MP: Het julle nie gedink Sonet het darem te ver gegaan nie?

[Nee, sy het geveg vir haar man. Kyk ek hou van Sonet maar daar dink sy het... 'n bietjie naam weggegooi... nee sy het nie.

MP: Miskien oorboord gegaan?

[Ja, ja... nee nie so erg nie. Ek dink sy moes... Nee sy moes nie nog erger dinge gedoen het nie. Ek sou haar doodgemaak het. Nee as sy erger dinge... gedoen het sou Niek haar nie vergewe het nie. Dink hulle sou dan weer bymekaar uitgekom het?

MP: Wat het julle gedink toe Niek gesê het dat Sonet verdien het wat sy gekry het?

[Nee, hy het dit nie bedoel nie. Hy staan agter die deur nou wil hy sy vrou daar soek. Dit gebeur so...

MA: Hy het verkeerd gedoen, hy het haar gesoen. Hy kon van die begin gesê het "ek is 'n getroude man en los my uit" en

vir Gretchen gesê het om haar [Kay] te help as sy sou inkom. Dan was die storie heeltemal anders... (Onduidelik — deelnemers praat onderling)

JN: Sulke goed gebeur, hoor nou wat die ou vrou vir julle sê.

MP: Het julle op enige stadium vir Kay jammer gevoel?

[Nee... Ja, sy was vir my nogal 'n tragiese figuurtjie... ja daar teen die einde toe sy moes loop, ja. Ek dink nie sy is regtig innerlik 'n slegte mens nie... sy was baie betrokke by Chris... sy is eintlik baie lief vir Chris... Nee, ek hou niks van Kay nie.

MP: En jy JN hou jy van Kay?

JN: Nee, niks nie, dankie.

RZ: Sy het bybedoelings gehad met Chris Edwards omdat sy sy assistent was terwyl sy geweet het sy vrou is magteloos...

?: Jy moet onthou hy is geskei.

MP: Maar hoe het Chris haar (Kay) hanteer?

[Hy het haar 'n koue skouer gegee... Ja... hy is 'n baie mooi man (lag).

MP: Wat van karakters soos Lerato en Cheko?

?: Hulle is oulik ja...

MP: Lerato, dink julle nie sy is te goed om waar te wees nie?

[Ja sy is 'n bietjie... Later sal haar karakter uitkom... Ja sy is 'n model in die begin maar later begin hulle ontpop... kyk wat met Vicki gebeur het. Sy is 'n vrou met 'n yslike verlede.

MP: Wat is Vicki se verlede?

RZ: ... sy was in die hof gewees en hulle het haar beskuldig bevind en sy het tronkstraf uitgedien.

BS: Ek hou van hulle. Veral wanneer Cheko met ouma praat en wanneer hy weg hardloop as daar te veel werk is om te doen. Of hy "moan" wanneer hy te vroeg moet op staan om Elsa te help.

MP: Hou julle van Elsa?
(Gelag)

MA: Sy is 'n regte skoonma (lag en uitroep!)

[My skoonma is nie so nie
Sy is 'n regte... sy moet daar wees (lag... onhoorbaar).

MP: En haar verhouding met Cheko?

[Dit is so oulik... Volgens haar [Elsa] is hulle onderdanig aan jou en klaar.

BS: Ek hou baie van haar maar partykeer wanneer sy vir Nenna... is sy so 'n bietjie (sy word in die rede geval)

CH: Ek hou nie baie van haar nie want sy is... wat is die woord... inmeng? ...ja maar daar is 'n ander woord... (is

sy 'n "busy body"?)... Ja, sy wil almal se "ins and outs" weet.

JN: Maar dit is so... Gaan kyk maar, in die werklike lewe is dit ook so.

MP: Hoe voel jy oor Elsa?

MA: Ek hou van haar, ek dink sy hoort daar.

TR: As sy nie daar is nie kan die storie nie aangaan nie. Sy kan so lekker skinder. (Lag.)

[Sy hou mens op hoogte wat gebeur... As jy die storie die dag gemis het en jy kom nie die volgende dag by iemand uit nie kan jy maar na Elsa luister.

MP: En wat van Nenna?

TR: Ek hou van haar, sy is so 'n regte ou moedertjie.

MP: Wat van Nenna en Rubie?

[... is iemand anders... dit is haar dubelganger maar sy lyk darem baie na Nenna

JN: Ek dink dit is dieselfde persoon want elke keer kam hulle haar hare so in 'n krulletjie oor die moesie en hulle sit vir haar gekleurde kontaklense in.

[Iets by die oë is anders. Hulle sê hulle moet haar 'n paar uur lank grimeer om haar op 'n haar na Nenna te laat lyk. Daar is nooit 'n beeld waar jy kan sien dat dit regtig twee mense is nie. En as hulle hul saam wys is die een altyd van agter of van die kant.

Dit is die vrou wat die Nenna-look-alike gewen het, Frans Marx het dit dan self gesê.

MP: Dink julle Nenna gaan haar help met 'n nier?

MA: Ja, maar Rubie gaan eers weet as die nier klaar geskenk is.

MP: Dink julle dat *Egoli* iets vir ons sê oor die nuwe Suid-Afrika?

[Baie... ja, ja.

MR: Ja, laat hulle die swartes inbring in die storie ja. Daar waar Tarien en Lerato saam in een woonstel bly en daardie houding van ou Elsa wat skielik verander het om met die swartes saam te werk. Sy was mos eers teen hulle. Sy het amperd die stuipe gekry. Sy werk nou saam met hulle. Eers was sy vreeslik teen hulle — nou werk sy en Cheko lekker saam.

BS: Dit is hoog tyd dat so iets moes ingekom het want regtig hulle maak jou oë oop. Eintlik besef mens mens nou eers dat daar baie dinge is wat hulle baie beter as jy kan doen. Hulle het net sulke goeie akteurs soos ons. Vandat daar nie meer ondrukking is nie kan hulle ook uitblink.

TR: Dit is goed dat hulle hul inbring sodat mense kan sien dat swartes nie regtig so agterlik is as wat mense dink nie. Jy kan ook sien dat die swartes ook bo kan uitkom.

MA: Ja, ek hou ook daarvan. Ek het nooit nie, maar 'n mens leer daarby.

MP: Dink jy dat *Egoli* daartoe bygedra het om jou houding te verander?

MA: Ja definitief. Hulle het dit geleidelik gedoen.

RZ: Ek voel dit is 'n goeie ding. Nou kan 'n mens leer om saam te lewe — sonder haat en nyd. Ek sê nou nie 'n mens moet mekaar aanhang en omhels nie, maar dit wys jou 'n mens kan saam met hulle werk.

CH: Ek voel ook so, 'n mens kan verenig met hulle, saam met hulle leef in goeie gesindheid. Die karakters bring lewe in *Egoli*. Hulle moet daar wees anders kan *Egoli* nie aangaan nie.

JN: Ek dink dit is 'n goeie ding. Dit wys jou jy kan daardie kulture saamgooi en dat ons ten spyte van verskille in kultuurle mekaar kan akkomodeer.

MP: Het julle enigiets geleer van die ander kulture?

MA: Ja, as hulle by mekaar is, soos toe haar [Lerato] se ouers nog op die toneel was. Dan sien jy duidelik die verskil tussen hul kultuur en ons kultuur. Gooi jy hulle saam kan die ding nog steeds werk. Jy moet mekaar net respekteer vir wat jy is en waar jy vandaan kom.

MP: Hoekom dink jy het die verhouding tussen Lerato en Andy in die slag gebly?

RZ: Ek dink dit was omstandighede... op daardie stadium was Andy se ma daarteen. Nenna was nie beïndruk nie en Andy wat moes weggaan. Die kultuurverskille was miskien te groot.

MA: Kleurlinge en swartes se kulture verskil hemelsbreed van mekaar. Hulle kultuur is verskillend. Lerato se ouers, tipies die swart volk "ek wil die bakkie vir die sjabeen hê". En dit is wat gebeur. Ons en die kleurlingvolk kan makliker saamleef as wat ons en die swartes kan. Die mense wat saam met my werk is kleurlinge en ons kom baie goed oor die weg.

MP: Dink julle daar kan miskien nog meer van die ander kultuurgroepe ingebring word?

[Ek weet nie, ek dink dit is goed soos dit nou is. As hulle die storie verander is *Egoli* nie meer dieselfde nie.

MP: Lees julle die artikels wat oor die *Egoli*-karakters in tydskrifte, koerante ensovoorts verskyn?

[Ja... soms, as daar iets in die Huisgenoot is.

MP: Het julle ooit *Egolipromosies* bygewoon?

MR: Ek het een by die Wonderpark bygewoon. Toe het hulle net 'n paar (*Egoli*-karakters) gehad. Daar was omtrent vyf — Margaret-Rose was daar en Tim en daardie mooi man met die snor... Paul. (Lag.)

MA: Ek het hom eenkeer raak geloop. Hy is mooi gebou en baie "nice" en ek het hom sy hantekening gevra. Ek hou dit in my beursie en ek wys al my vriende...

MR: Tarien was daar en Bienkie. Nenna lyk in die werklike lewe net soos Rubie.

BS: Hulle het nou so 'n rukkie terug hierby Sunnypark ook 'n promosie gehad. Hulle sê daar was so baie mense, jy kon nie naby kom nie.

MP: In *Egoli* spreek hulle sosiale probleme aan soos tienerswangerskappe, aborsie, "drugs" — is dit vir julle realisties, die wyse waarop hulle dit aanspreek? Kan julle enige boodskappe daaruit neem?

MA: Ja. Die storie van Sonet wat sou gegaan het vir 'n aborsie en toe doen sy dit nie.

MP: Het julle gedink sy sal gaan vir die aborsie?

[Nee, ek het gedink... Ja, ek het gedink sy sal. Ja, daardie aand toe sy so bleek by die huis aankom en sy sê "I did something terrible today". Ek dink dit was spanning — dit was spanning om te besluit "moet ek, of moet ek nie".

MP: Hoe sou julle gevoel het as sy die aborsie gedoen het?

[Ek sou dit aanvaar het want Sonet kan so iets doen... Ek sou kwaad gewees het. Ja, ek is gekant teen aborsie. ...'n Mens kan verstaan hoekom sy so voel... oor haar verlede maar ek dink 'n vrou kan dit nie doen nie... Sy het so 'n sterk persoonlikheid en nou gaan vou sy wragtig daarop die ou end. ...dink net wat dit aan haar gewildheid sou gedoen het. ...haar verhouding met haar man sou ook skade gelei het.

MP: Hoe dink julle het Niek dit hanteer?

MA: Enige man sou in so 'n situasie so opgetree het wat ook graag 'n kind wou gehad het. Sy het dit nou wel nie gedoen nie maar sy was op pad om dit te doen. Hy was baie teleurgesteld en ek dink hy tree reg op in daardie situasie.

MP: Het julle enige boodskappe vir die vervaardigers van *Egoli*?

Uitstekend! Hou so aan! Uitstekend.

GROEP 5: Woensdag, 25 Oktober 1995, 13:00-14:00.
Samestelling van groep: 8 witvroue

- MP: Wanneer julle aan *Egoli* dink wat is die eerste gedagtes wat by julle opkom?
- DR: Primêr is dit seker die goeie weerspieëling van die Suid-Afrikaanse kulture.
- MP: Is daar 'n balans tussen die kultuurgroepe?
- DR: Ja, ja, daar is 'n goeie balans.
- FR: As ek aan *Egoli* dink dan dink ek aan mense soos alledaagse mense, soos mense wat rondom my is, elke dag en Franz Marx beeld dit baie goed daarin uit. Dit is nie mense wat vër van jou is nie, dit is naby-mense.
- DL: Dit is baie gemaklik om na te kyk. Dit het sy klein intriges en so maar dit is nou nie as jy elke aand daarna gaan kyk nie dat dit jou gaan ontstel tot jy die volgende aand daarna kyk nie. Dit is 'n rustige, ontspannende sepie om na te kyk.
- CR: Ek voel dit is 'n klomp stories in een. Dit is nie net 'n tragedie nie daar is kwinkslae in en jy kan lag, jy kan 'n bietjie huil, dit is nie so erg nie, dit is hoe ek voel.
- ML: Ek is bietjie opgewonde elke aand want ek dink "wat gaan met daardie een gebeur". Dit is soos skinder. Ons hou moes almal van skinder en dan sit jy somer openlik daar voor die kassie en skinder. (Lag.)
- MP: Vandag is ook eintlik 'n skindersessie. (Lag.)
- MN: Ek voel dit is die uitbeelding van tipiese Suid-Afrikaners en ander kulture en soos sy gesê het, jy sien uit na die volgende episode maar tog nie ook dat jy gespanne is nie, jy is baie ontspanne. 'n Mens kan nie vooruit bepaal wat gaan gebeur nie, daar is baie verrassings.
- JU: Ek sien elke aand uit daarna want dit is my tyd van ontspanning en hulle kan maar met mekaar maak net wat hulle wil. Dit is my tyd en my goed waarvan ek hou.
- MP: Kom ons speel nou ons is "matchmakers". Op hierdie stadium in *Egoli*, wie dink julle moet nou 'n vaste vriend of 'n vriendin kry?
- JU: Die arme Tarien. (Lag.) Hulle moet vir haar en daardie ou Tim bymekaar bring.
- MP: Hoe voel jy oor haar en Tim?
- JU: Nee daardie verhouding gaan nie werk nie.
- ML: Maar jy wil hulle by mekaar bring?
- MP: Wie het jy vir haar in gedagte?
- JU: Nee, daar sal heeltemal 'n ander ou moet kom want met daardie ding van haar en Wim... (Lag.)
- MN: Ek dink ook Tarien maar ek dink nie die regte persoon is nou daar nie. Hy moet nog êrens vandaan kom. Tim is nie die regte ou nie.
- MP: Hou jy nie van Tim nie?
- MN: Nee, ek hou van Tim.
- MP: Maar jy voel hulle pas nie by mekaar nie.
- MN: Ek voel Tim en Lynette pas bymekaar. (Lag.)
- ML: Ek voel die stomme Louwna want sy is so verskriklik pateties vandat sy nie 'n man in haar lewe het nie. (Lag.)
- ?: Sy raak elke keer by die verkeerde ou betrokke. Kyk vir haar en Chris...
- ML: Ek dink vir haar [Louwna] 'n ander ryk man want sy kan nie sonder geld klaar kom nie. (Lag.)
- ?: Ek dink ook Tarien. Maar ek weet ook nie wie nie.
- DL: Nenna. Sy het nog nooit 'n ou gehad nie. Sy staan almal by en help almal maar sy is eintlik ook so alleen. Hulle kan nou vir haar 'n oulike omie uitsoek. (Lag.)
- CR: Lynette en Chris Edwards maar jy sien die twee — hy draai so. Hy moet 'n bietjie lewe begin kry. En Paul ook "shame" na Margeret-Rose.
- DR: Arno en Jane moet asseblief nou begin werk daaraan. Die tweetjies is pragtig. Ek wil eintlik 'n bietjie wyer gaan want wat my irriteer is hy [Franz Marx] is besig om alles so op 'n knop te trek... Arno en Jane... hulle het nou toevallig so mooi in die prentjie ingepas. Daarom moet daar iemand nuuts asseblief vir Tarien inkom. Hulle moet nou nie weer een kweek uit die klompie wat daar is nie.
- MP: Hoe het jy gevoel oor hierdie brawe boerseun... (almal lag)
- DR: Ek dink dit was pragtig want hulle is nog maar eintlik kinders. Hulle is nog maar eintlik baie jonk.
- GR: Nenna. Daar is nie iemand in die storie sover nie. Dalk iemand van buite, iemand soos oom Frik.
- [Wat van die ou wat vir hulle die kookboek skryf? ...Braam met sy fyn stemmetjie... (Lag.)
- MP: Nou gaan ons die rol van draaiboekskrywers speel. Hoe sal julle die Chris Edwards/Lynette Strydom storielyn laat eindig?
- DR: Hulle moet asseblief by mekaar uitkom.
- MP: Wat van sy vrou?

DR: Dit is nou maar die hartseer deel van die lewe wat 'n mens kan uitbrei. Dit is die realiteit van die lewe. Dit is nou sy eks-vrou. Hy kan maar asseblief sy skuldgevoelens teenoor haar laat gaan. 'n Mens bereik 'n punt, 'n mens hou nie so aan nie en as jou kinders daaronder lei nie.

MP: Sou jy sê dat hulle vir jou beter bymekaar pas as sy en Mitch?

DR: Ja, O JA! VERSEKER! Mitch was my "hero" maar ek is baie jammer maar op hierdie stadium, nee... (onduidelik, praat gelyk).

FR: Definitief voor die kansel en soos sy nou gesê het, hy moet vergeet van sy vrou. Dit is "just to bad". Daar kan nou niks aan gedoen word nie en hy gaan die res van sy lewe so aankarring. Hy gaan nooit eendag vir Lynette kry nie. Hy is baie lief vir haar.

CR: Ja, ek sal ook wil hê hulle moet op die einde bymekaar uitkom maar daar gaan nog seker nog baie goed met Lynette gebeur. (Lag.)

DL: Ja ek voel ook hulle pas by mekaar. Hy is meer standvastig as Mitch. Mitch is 'n bietjie loslit. Sy het nie nou die onstandvastigheid nodig in haar lewe nie.

MP: Toe sy en Mitch die verhouding gehad het, hoe het jy toe gevoel?

DL: Ek het nie gedink hy is so ernstig nie, hy speel 'n bietjie meer as wat hy ernstig is en sy het meer daardie versekering nodig. Hulle het glad nie bymekaar gepas nie — dit was net meer hulle gevoelens.

GR: Ek dink ook Chris en Lynette moet bymekaar uitkom. Mitch en Lynette het nie vir my baie goed gewerk nie want Lynette is te sag, sy is heeltemal te sag en sy kan hom nie hanteer nie.

MP: Het jy ooit die gevoel gekry dat sy baie lief was vir Mitch?

GR: Nee, nie regtig nie. Toe sy die eerste keer vir Chris gesien het, toe kon jy sien daar is 'n "spark".

DL: Ek voel ook hulle twee verdien mekaar. As hy so goed kon kyk na 'n vrou met wie hy nie eers meer getroud is nie en van wie hy geskei is en wat in elk geval in 'n koma is, dan is hy net die regte man om haar te ondersteun — veral met die drama wat sy nou net gehad het. En sy is 'n liefdevolle mens, wat ook baie lojaal sal wees.

CR: Ek voel ook hulle moet bymekaar uitkom, sy sal lief wees vir sy kinders.

MP: Dink jy sy kinders hou van haar?

CR: Ek weet nie. Ek dink hulle hou meer van Louwna.

?: Aha! Ek dink sy seun hou meer van Louwna.

CR: Lynette is so tipe persoon dat hulle van haar sal hou.

FR: Ek voel ook so. Maar hulle moet asseblief tog net nie dat daardie half dooie vrou weer lewendig laat word nie. (Lag.) (Onduidelik — praat deur mekaar.)

MP: Hulle het haar mos een aand op televisie gehad.

DR: ... dit was "one wedding one funeral" — eers die "funeral" en dan die "wedding".

MP: Wat van hierdie Mitch/Kimberley-storielyn?

ML: Dit gaan nie eintlik werk nie, dit ontwikkel nie eintlik nie.

[Maar hy is mal oor... nee asseblief... (lag) hy moet 'n "blerry fool" wees as hy daardie vrou vat... daardie vrou het geen opregte bedoelings nie. Ja, sy mors met almal...]

ML: Maar 'n mens het mos so iemand in 'n storie nodig... Ek kry haar eintlik jammer want ek dink sy is so pateties. Sy probeer so verskriklik hard om almal in te doen waar sy die kans kry.

JU: Daar is een ding wat my pla en ek weet nie waar het ek misgeloop nie want ek mis nie 'n episode nie, tensy een van die kinders weer met my gepraat het. Wanneer het André en Kimberley getrou?

[Ek kyk ook al nogal baie gereeld en daar het regtig nog niks gebeur nie, ek weet nie of dit regtig is nie. Hoekom het niemand nog die sertifikaat gevra nie. Ek sê vir jou daardie twee is nie getroud nie. Ja niemand het ooit na haar huweliksertifikaat gevra nie. Ja daar is die twee... as dit net kan uitkom dan sal sy nie die een wees wat al die geld kry nie. Daar is iets verkeerd en dit kan uitkom.]

MP: Geregtig moet nou geskied?

DL: Ja sy wen net nog die heeltyd.

GR: Sy moet nou ook 'n bietjie tweede kom, ja...

CR: Ek dink hulle altwee gebruik mekaar maar net. Ek kan nie sien dat hy regtig lief is vir haar nie — hulle is maar net bymekaar.

DR: Ja, ag daar is vir hulle geen toekoms saam nie. Of hulle twee kan mekaar nou maar vernietig. Laat Kimberley asseblief net uit hierdie rol kom. Hulle kan 'n ander feeke inbring. Maar Kimberley kan nou maar 'n bietjie verdwyn. (Lag.)

[Nee... ek weet... sy is aangeplak ...daar is niks... maar dit moet wees...]

ML: Maar die tydelike feeke — as hulle te lank bly dan irriteer hulle my. Soos ou Spider, ek was al naderhand so geïrriteerd — en die ou Libanees. Dit moet nie te lank hou nie. Die tydelike feeke moet gou-gou uit die storie verdwyn maar daar moet so een deurlopende een wees.

DR: ... en wat sy doen aan Vicki, dit is baie lelik, regtig. Sy het dit nie nodig gehad nie.

MN: 'n Mens wil haar 'n bietjie skud, vir Vicki skud en sê vir haar "gaan sê vir jou baas wat jy gedoen het" — sy gaan in elk geval haar werk verloor.

[Ja, ja...]

MP: Maak 'n geheuebalon. Wat dink en ervaar julle wanneer julle in die aande gaan sit om na *Egoli* te kyk?

- [Ag dit is lekker, ja...
- JL: Dit is baie lekker, dit is my afgewentyd... Ek gaan sit daar en ek kry so lekker en dan kan ek aangaan vir die res van die aand.
- ?: Net jammer van die onderbrekings...
- ML: Ja, vir 'n rukkie kan jy van jou eie "worries" vergeet.
- GR: En jy leef jou absoluut in hulle lewens in en dan vergeet jy al jou eie probleme.
- MN: Eintlik moet daar nie eers advertensiebreke wees nie.
- ML: Nee, daar moet wees, want wanneer moet ek die baba se doeke omruil — na half sewe? (Lag.)
- CR: Dit is vir my baie ontspanne, 'n bietjie afwagting, jy kan lekker jou voete op die bank sit, 'n lekker koppie tee maak voor die geveg.
- MP: As 'n episode verby is, wat voel julle dan?
- CR: As dit verby is dan sal ek miskien so 'n rukkie daaroor dink, wat nou eintlik gebeur het. Jy maak vir jou so 'n eie afleiding en dan kyk jy of jy volgende keer reg is.
- MP: Jy soort van spekulêr oor wat gaan gebeur.
- ML: Ek is nie 'n honderd persent kyker nie, so tagtig persent. Maar dit is ook vir my reg. Mōre tel ek die storie weer op.
- MP: Wie vul jou in as jy 'n episode sou mis?
- ML: As daar een of ander drastiese wending was dan bel ek my ma.
- JU: Ek doen dit nie. As ek weet ek gaan 'n episode mis dan neem ek dit op, al kyk ek ook 'n week later. Maar kyk sal ek hom kyk. (Lag.)
- CR: Definitief daardie geveg tussen Sonet en Kay Knobel, dit was die beste ooit hoor. (Lag.) Ek het lanklaas so iets gesien.
- MP: Dit is belangrik vir my studie, ons gaan later weer daaroor gesels.
- DR: Hoe voel ek? Dit hang af wat in 'n episode gebeur het. Bang, as daar byvoorbeeld iets met Lynette gebeur het. Bly as ou dingetjie (Gretchen) eintlik 'n babatjie sou verwag. As die arme ou dingetjie tog net... (almal lag en praat deurmekaar). Hoe ek voel hang af van wat gebeur het.
- MP: Hoe het jy gevoel toe hulle Lynette daar in haar woonstel aangehou het?
- DR: Ek het net 'n ongelooflike, gefrustraerde woede gevoel omdat ek nie kon intree en hierdie arme vrou help nie. Ek het net so magteloos gevoel, en dit het vir my D-O-O-D gemaak.
- MP: Het jy gedink dat daardie storielyn rondom Lynette het te lank aangehou?
- DR: Nee ek dink nie dit was te lank gewees nie. Dit was heel goed en reg.
- FR: Vir my het dit regtig gevoel dat dit nou 'n bietjie lank aangaan want ek wou later nie eers meer kyk nie want my senuwees was regtig later klaar gewees. Dit was glad nie vir my baie lekker nie. (Lag.)
- CR: Nee, wat my vang, wat my irriteer is daardie ou kookboek. (Lag.)
- DR: Maar nou is Frans weer slim, want hy gaan mos regtig hierdie boek publiseer.
- ?: Regtig? (Lag.)
- DR: Ja, en hy gaan dit nog voor Kersfees publiseer.
- ML: Of 'n mens nog daarna wil kyk.
- ?: Elsa en Nenna is oulik saam.
- ML: Hulle is eintlik goeie vriendinne.
- MN: Hulle is goeie vriendinne maar hulle sê mekaar eintlik so sleg.
- [Ja, maar dit is wat dit so pragtig maak, hulle baklei so en netnou kom hulle weer klaar... (praat deur mekaar).
- MP: Dink julle gedurende die dag aan 'n karakter of 'n storielyn?
- [Nee, nee.
- CR: Net voor dit begin, so halves, dan begin 'n mens dink wat het gisteraand gebeur. En dan stel jy jou in vir wat vanaand daar kan gebeur, dan moet jy net weer alles bymekaar trek.
- MP: Wonder julle oor die uitslag van 'n storielyn?
- [Ja, so die laaste minuut is mos altyd iets en jy wonder vir die volgende 24 uur... of oor 'n naweek... Vrydae... gebeur daar altyd iets, dan moet jy wag tot Maandag.
- MP: Jy word as't ware geforseer om weer te kyk.
- DR: Die een wat ek die beste onthou en wat baie bespreek was, is Nenna en Elsa se daggaokokies wat hulle geëet het.
- (Lag... uitroep van "dit was snaaks!")
- DR: Dit was hierdie ongewoon van hierdie kultuurvaste mense. So iets kan nie met hulle gebeur nie. Daar was baie in die dag daaroor gepraat.
- MP: Is daar ander storielyne wat julle aan kan dink wat julle onderling bespreek het, miskien bespiegel het oor die uitkoms?
- GR: Toe Lynette daar in die woonstel was, het jy maar die heel tyd gewonder wat daar gaan gebeur.
- ?: Kay en Sonet...
- ?: Hulle het mos in die koerante geskryf dat Sonet uit *Egoli* geskryf word, en toe sy daardie aand so stil daar lê, met die bebloede gesiggie toe het ek gedink, dit is nou verby, en die

Maandagaand toe ek wou kyk toe is die televisie stukkend.
(Lag.)

MP: Watter karakters bewonder julle in *Egoli*. Is daar iemand met wie julle kan identifiseer en is daar vir julle 'n rolmodel?

DR: Ja, daar is vir my 'n baie sterk rolmodel. Dit is Lynette... Ja, ek sal baie graag soos Lynette wil wees. Mag ek meer as een identifiseer?

MP: Ja, jy mag.

DR: Ek wil verskriklik graag soos Lynette wees. Ek wil die warmte en moederlikheid van Nenna hê. Ek wil asseblief so pittig wees soos Sonet... (lag). Daardie vrou het "go" in haar... As jy daardie drie kombineer dink gaan jy wonderlik wees.

FR: Ek dink sy het dit goed saamgevat. Ja, daardie kombinasie. Daar is baie van Nenna in. Ek dink Nenna maak dit lekker om mens te wees.

DR: ... en weet jy wie vergeet ons nog, Nora.

GR: Ja, sy vat maar net al die "punishment" en sy doen niks...

ML: Daar is mense wat daarvan hou — ja, wat so wil wees (almal praat gelyk — onduidelik)

MP: Wie is vir jou 'n rolmodel CR, iemand met wie sal jy identifiseer? Jy hoef nie noodwendig iemand te hê nie hoor.

CR: Ek is baie mal oor Gretchen, omdat sy so liefdevol is en "obviously" Sonet...

(onderbreking deur DR ... omdat sy baie soos sy [Gretchen] is, as ek die inset mag gee).

CR: En Sonet omdat sy nie haar mond hou vir niks nie en daardie "go" wat sy het.

MP: So dit is Gretchen en Sonet.

DL: Ook Sonet. Haar selfbeeld — daar skort niks met haar selfbeeld nie. Hoe sy haar self handhaaf. Sy kan haarself verdedig, sy is ook nie bang om iets te sê nie. Sy dink nie aan die komplikasies na die tyd nie, sy sê dit net.

GR: Ek sal graag soos Lynette wil wees. Sy is so 'n sagte vroultjie en dinamies. Sy is goed in haar "job".

ML: Ek weet nie of daar iemand is soos wie ek graag wil wees nie maar daar is 'n paar wat ek bewonder om verskillende redes. Vir Nenna en Nora vir dieselfde redes: omdat hulle hul gesin en die mense om hulle so beskerm. En dan bewonder ek ook vir Lynette. Ek dink ook nie sy is so sag nie. Sy het 'n sagte kant maar sy is ook sterk en sy het deursettingsvermoë. Ek dink sy gaan sterk uit hierdie hele gemors kom en sy gaan nog steeds iets daarvan maak.

MN: Lynette, omdat sy so goed doen in haar werk maar Sonet is ook vir my baie oulik met haar sêgoed, sy sê 'n ding en dit is klaar.

MP: Dit lyk my Sonet is 'n baie gewilde persoon?

[Ja, ja (die meerderheid stem saam.)

DR: Ja, sy sê gisteraand "no polka dots and no frills" (almal lag).

ML: "... and no lace". (Lag)

DR: Ja, "and no hint of lace!". Nou wonder ek wat daardie kind gaan aantrek want alles is mos "lace"! (Lag.)

MP: Nou wil ek julle spesifiek vra oor haar swangerskap. Dit het mos opgebou tot 'n punt wat 'n mens gevoel het dat sy gaan vir die aborsie.

[Ek het gedink sy het dit gedoen want sy... ek het ook gedink sy het... ek het ook definitief so gedink... sy is tot so iets in staat...

MP: Hoe sou julle gevoel het as sy wel vir die aborsie gegaan het, hoe sou julle dan gevoel het?

DR: Ek sou baie teleurgesteld gewees het in haar want sy is so 'n sterk mensie wat uit al haar pyn het hierdie "girltjie" gekompenseer en sy het bo uitgekom. As sy nie hierdie mees primêre ding, kon verwerk het nie, dan sou ek baie teleurgesteld gewees het in haar, baie negatief gevoel het want sy het 'n goeie ondersteuningsraamwerk. Jy weet sy het vir Nora, sy het haar man wat sy nie eintlik wil toelaat nie. Met daardie "stubbornness" van haar — sy keer die mense want sy het 'n goeie ondersteuningsraamwerk.

MP: En hoe sou julle ander gevoel het as sy 'n aborsie gehad het?

DL: Haar gewildheid sou definitief afgeneem het.

MN: 'n Mens sou meer aan Niek se kant gewees het.

GR: Ek sou baie kwaad gewees het... ek sou definitief nie meer van haar gehou het nie.

ML: Ek sou teleurgesteld gewees het maar ek dink ek sou haar verstaan het. Ek sou haar beter verstaan het as wat ek Bienkie verstaan het. Okay, sy was 'n tiener maar daar is duisende wat dieselfde probleem het. Ek sou Sonet verstaan het maar ek so eerder simpatie met Niek gehad het.

MN: Ek sou basies vies gewees het vir haar.

MP: Ek wil net vir julle vra van die Kay/Sonet-storielyn. Aan wie se kant was julle? (Lag.)

GR: Aan Kay se kant. Sonet het haar net gehap, en sy [Kay] kon niks daaraan doen nie, tot dit op 'n bakleiery uitgeloop het.

JU: Maar daar het sy [Sonet] 'n bietjie hand uitgeruk — Sonet het te ver gegaan in haar wraakpogings.

MN: Kay Knobel het probeer verander...

DR: Kyk Kay het darem die eerste paar insidente van die weerwraak goed verdien.

[Verseker, sy was darem nou werklik waar 'n slang, ja... sy het dit verdien, sy het daarvoor gesoek.

DR: Sy het dit verdien maar Sonet het te ver gegaan.

(Almal lag en praat deur mekaar, dit klink of hulle tog die wraakpogings geniet het!)

[Dit was partykeer belaglik... maar sy [Kay] het baie groot daaruit gestap. Sy het om verskoning gaan vra, sy het weggegaan en 'n nuwe begin gemaak. Sy het baie verloor, sy het vir Chris verloor.

ML: Dit is die beste ding wat ooit met haar kon gebeur het.

DR: Maar Kay moet iewers terugkom. Kay moet weer vir in 'n flitsie terugkom. (Onduidelik, almal praat gelyk.)

[Bring haar "mild" en "meek" terug vir Tim... O ja, dan is Lynette mos by Chris.

MP: Hou julle nie van Tim nie?

?: Hy is so egoïsties en self-gesentreerd. Hy werk net vir homself — hy het nie 'n saak met die res nie.

JU: ... maar Tim en Tarien is mos in die werklikheid in 'n verhouding.

GR: Dit kan ek ook nie indink nie.

JU: Hy het 'n mooi lyf maar sy ogies is te klein, sulke varkogies...

DR: Ek dink nie sy wil dit weet nie maar dit was nou goed gewees.

MP: Raak julle emosioneel betrokke by hierdie karakters, dat jy soms huil of lag?

[In Lynette se woonstel — ja... die arme Nora... die aand met die brand. Jy het lus gevul en gaan haal die vrou daar uit magtig en plak haar hier tussen julle. (Lag.)

CR: Ek het weer met Lynette. Al daardie mense wat daar aankom en sy sê niks nie. Kon sy nie daar uitgespring het en gesê het "gevaar" nie?

MN: Niek en Sonet se verhouding. Die twee maak my klaar. Hulle is net aanmekaar die heeltyd. Jy kan vir hulle lag ook hoor. (Lag.)

DR: Die een waar ek die lekkerste gelag het is weer eens hierdie daggakoekies. Dit was vir my die "ultimate". Ek het dit verskriklik geniet.

DL: Ek lag oor die algemeen baie vir Elsa. (Lag.)

?: Die arme Gretchen en Deon moet net maak soos wat sy sê. Ek is bly my skoonma is nie so nie.

GR: O toe ou Deon op die trein... (Ja, almal lag en praat deur mekaar).

ML: Ek moet sê ek lag saam met hulle maar huil nie sommer saam met hulle nie.

JU: Dit is nou nie so erg dat jy in trane uitbars nie. Jy kry net so 'n knop in jou keel. Dit is nie so erg nie.

MP: Praat julle soms so met die karakters terwyl julle televisie kyk?

DL: Ja, ons moedig hulle aan (lag). Ja, ons spreek afkeuring uit of wat ookal.

MN: Met Tim, toe hy daardie deur oopskop en Lynette daar binne is, toe omhels ek hom hoor. (Lag.)

MP: Is daar 'n soort interaksie tussen julle en die karakters?

GR: Ja, ek sê "man kom tog net by en sê vir iemand iets. Maak oop jou mond, maak oop die deur, hardloop weg, of iets!"

MP: Party mense kla oor hierdie marteling van Lynette, hulle sê dit het te lank aangehou, dit het die mense ontstel.

MN: Ja, dit kan sensitiewe kykers ontstel. Dit het te lank aangehou.

DR: Maar dit is hoe dit regtig gaan... (onduidelik — deelnemers praat deurmekaar) ...as dit mense ontstel dan het hulle nog nie die pad van die lewe geloop nie.

MP: Hulle spreek onderwerpe aan soos "drugs", arborsies, tienerswangerskappe. Hoe voel julle — is die uitbeelding realisties?

[Ja (soos uit een mond) ... Dit is so 'n "slice of life".

ML: Dit is gekonsentreerd maar dit is baie realistiese grepe uit die lewe maar nie alles saam gekonsentreerd nie.

MP: Hoe voel julle oor die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikhede soos as dit vandag 'n vakansiedag is dan is dit ook in *Egoli* so?

[Ja, dit is baie wonderlik... dit is die beste... jy sien hoe hulle gaan stem, die rugby...

MP: Kyk julle ook na ander sepies?

[O ja.

MP: Hoe vergelyk hulle met *Egoli*?

[Baie goed... beter...

DR: Baie beter dink ek omdat ek so goed kan identifiseer met 'n vakansiedag. Wat die "glamour" aanbetref is *Egoli* nog baie ver agter.

JL: Daardie tyd toe Alexis daar was. 'n Mens kon sien sy is nie van dieselfde soort nie. 'n Mens kan sommer sien, sy is heeltemal anders.

CR: Ja die vakansiedae maak *Egoli* baie realisties, jy stap saam.

MP: Ons het nog nie oor karakters soos Lerato, Donna en Cheko gepraat nie. Hoe getrou aan die werklikheid is hulle uitbeelding?

DR: Ek wens daar was baie meer swart mense soos daardie drie in die werklike lewe. Ek wens regtig daar was 'n Donna in my Departement, 'n Donna, nie 'n swart vrou nie. Ek wens regtig daar was mense soos Lerato-hulle want dan kon ek baie makliker met die ander saamgeleef het...

[Ek dink dit geld vir ons almal (baie sag, amper onhoorbaar, en die deelnemers praat onderling)... ons kom nie met hulle

almal in aanraking nie... as daar meer maatskappye is waar hulle die kans kan kry om hulself te bewys.

ML: En hulle is sekerlik nie die deursnee swartmense van die bevolking nie maar ek dink daar is baie. Ons moet onthou hulle is ses keer soveel soos ons. Al is net 'n sesde van hulle so, is daar net soveel van hulle as wat daar van ons is, (ja, ja,) en ek dink dit vergeet mens. En... dat dit 'n goeie deursnee van die Suid-Afrikaanse samelewing is, is nie waar nie. Net van die blanke Suid-Afrikaanse samelewing. Hierdie storie is beslis nie geskryf vir 'n deursnit van 60% van ons bevolking nie. Ek dink in hulle lewens verloop dinge baie anders, want hulle het ander probleme, ander dramas. Dit is geskryf vir ons en dit is uitstekend. Dit is min of meer met die mense met wie ons meng.

JU: Maar ML het jy gesien... daar waar hulle daardie episodes gehad het waar Lerato se ouers... dit was beter...

ML: ... hulle is meer soos party mede-swartmense moet kan leef. Maar ons kan nie daarmee identifiseer nie want...

MN: maar hulle is ook nou nog die meer opgevoedes...

ML: Ja, dit is reg...

CR.: Hulle is van die meer gegoedes — die hoër klas...

MP: Hoe voel julle ander drie oor die karakters wat ek nou genoem het?

FR: Ek wil nou nie die vraag so direk beantwoord nie maar dit is vir my 'n goeie kontras. Elsa is nou 'n baie ourige dame en hoe haar gesindheid teenoor hulle is goed en dit is vir my nogal goed gedoen...

[Ja, ja... daar waar sy die dans gedoen het, die kwêla.

DR: ... dit was sports gewees.

[... dit was snaaks... ek wens ek kon daardie opname bygewoon het (lag)... wat is Lerato se broer se naam nou weer... Cheko...

ML: Hy is vir my 'n oulike karakter maar hy vervul nie eintlik 'n rol nie...

[hulle kan hom maar uitskryf... maar hy beman die videowinkel... ja, maar... waarvoor moet hy daar wees, ja, ek weet wat jy bedoel. ...of hulle moet vir hom 'n storie gee of hom maar uithaal.

MP: As julle dink aan 'n vriend vir Vicki, wat van Cheko?

[Nee... nee nie regtig nie... sy is bruin. Maar wat van Andy en Lerato, en Margaret-Rose en Johan hulle het ook uit verskillende... wat van Tim?

DR: Vicki moet nog 'n bietjie groei voordat sy by Tim kan uitkom.

JU: Nee, ek gun haar iemand beter. (Lag.)

DR: Ek is bang wat met hierdie kind gaan gebeur — sy gaan uitgeskryf word.

MN: Ek dink ook so.

[Ja, ja.

DL: Hulle gaan haar uitvang met daardie storie van haar, dink ek nou maar en dan gaan hulle haar uitskryf.

ML: Almal sal geskok wees behalwe Chris — sy sal van hom begrip kry.

DR: Sy het darem kitch gelyk met daardie pienk handsakke daardie eerste dag! (Lag.)

MP: Dink julle *Egoli* probeer vir ons iets sê oor die nuwe Suid-Afrika?

DR: Hy het dit al begin doen voor die nuwe Suid-Afrika begin het.

[Korrek, ja, mmm, ja...

MP: Dit het afgeskop met 'n verhouding tussen 'n bruin vrou en 'n wit man...

DR: Ja, ja... Hy het goeie voorbrand gedoen — Margeret-Rose was al swanger van Johan.

MP: Ek het nie van die begin af gekyk nie, so ek is nie seker van daardie deel nie.

DL: ... en Nenna se kinders is ook eintlik van 'n wit man, die senator.

JU: Eintlik sien ek nie vir Nenna as kleurling nie.

[Ja, ja... jy sien dit nie raak nie...

ML: Dink julle Nenna gaan vir Ruby haar nier gee?

[Ja, ja...

MP: Kom ons praat daaroor... (word in die rede geval)

?: ... ons wil gou-gou ook oor Bertie praat.

MP: Hou julle nie van hom nie?

[Nee, niks nie...

MP: Hoekom hou julle nie van Bertie nie?

[Nee jissie... 'n walglike ou mannetjie...

DR: Hy is pateties, walglik en net uit die aard van sy persoonlike geskiedenis. Dit het my verskriklik beïnvloed. Daardie man... (sy word in die rede geval)

FR: ... hy probeer te snaaks wees. Daar is nou niks meer snaaks nie, 'n mens lag nie meer vir hom nie.

[Ja, (onduidelik — deelnemers praat onderling) ...hy kan nie meer groei nie... hy kan nie 'n werk kry nie, hy kan net dagga plant... as hulle nie meer weet wat om te doen nie, dan sit hulle hom nou maar die aand in... en naby Kersfees sit hulle Bertie in om 'n paar snaakse goed te doen... jy is heeltemal reg hoor... dit is nie reg dat hulle met hom spot nie... ek dink nie hulle spot met hom nie... hulle probeer om hom snaaks te laat lyk en hy is nie regtig snaaks nie...

MP: So hy is nie vir julle snaaks nie?

DR: Ag nee...

MP: En hierdie storie oor die kindermolestering, het dit 'n invloed op julle gehad?

FR: Ja, verseker, wat het toe gebeur met die saak?

MP: Hulle het die saak uitgegooi op grond van onvoldoende getuienis.

DR: ... dit is persoonlik, maar ek kan nie daardie aspek van die lewe enigsins vergewe nie. So 'n groot mens was ek nog nooit gewees nie. Of hulle voldoende bewyse gehad het of nie... (sy word in die rede geval)

ML: Maar hoe kan hulle 'n ou veroordeel as daar nie voldoende bewyse is nie?

MP: Het julle enigiets geleer van ander kultuurgroepe terwyl julle na *Egoli* kyk?

DR: Dit is baie elementêr uitgebeeld. Ek dink ons weet almal van labola, ons almal weet van sjabeens (ja, ja... van die deelnemers bevestig dit) ...dit is... (sy word in die rede geval. Almal praat gelyk, sommige so sag dat hulle stemme nie gehoor kan word nie)

[...juis omdat hulle almal op een vlak (?) probeer uitbeeld... die swart mense in ons kultuur, soos ons lewe...

MP: Hoe sal julle voel as hulle byvoorbeeld iets meer van die swart kultuur uitbeeld?

ML: Dit sal baie leersaam wees maar nie in *Egoli* nie. As jy *Egoli* kyk wil jy ontspan. Jy wil nie nog iets leer nie.

ML: Nee, nie regtig as 'n kulturele forum nie.

?: Nee, dit is nie 'n leerprogram nie...

[Ja, ja... dit is vermaak... dan kyk jy liever NNTV...

MP: Lees julle enige van die artikels oor die sterre, oor die akteurs en aktrises wat in tydskrifte en koerante verskyn?

DR: Hulle is mos baie modebewus as hulle artikels skryf. Dit is altyd Donna se pienk vere, of so-iets. Dan kyk 'n mens nou graag na haar pienk vere maar dit is omtrent al hoekom ek dit lees.

MP: Die omsommings wat hulle maak in die tydskrifte, daardie opsommings wat in die week gaan kom, lees julle dit?

[Ja, ja... (Lag.)

JL: Ja, dit prikkel jou nuuskierigheid sodat jy die goed nie kan uitlos om dit te lees nie. (Lag.)

MP: Het julle al ooit 'n *Egoli*-promosie bygewoon?

DR: Nee, dood eenvoudig omdat my ouma by my bly. Sy is *Egoli*-gek. Sy kan nie met haar rumatiek soontoe gaan nie en ek sal te skuldig voel om daar te gaan staan en ouma kan dit nie bywoon nie. Ek sou baie graag wou.

MN: Ek sou graag wil gaan, maar my man sal nie saam gaan nie. Hy kyk daarna, maar ook so, so — praat tussenin maar hy kyk darem.

?: My man sal nie saam kyk nie.

GR: Ek was daar — ons kon nie naby kom nie.

GR: Ons was half-sewe daar en dit het sewe-uur begin. Ons het na die sesde vlak gegaan. Ons kon niks sien nie.

MP: Het julle enige boodskappe aan die vervaardigers van *Egoli*?

[Doet so voort. Nee, dit moenie ophou nie... Doen net iets aan Bertie asseblief en Kimberley... Kimberley hoef nie uit te gaan nie... maar sy moet val en sy moet hard val... sy moet ook 'n bietjie terug kom aarde toe... sy kan maar 'n bietjie vermink word hoor, sy is regtig te mooi. (Lag.)

GROEP 6: Maandag, 22 Januarie 1996, 13:00-14:00.

Samestelling van groep: 4 swart vroue.

- MP: Who do you think must get a girlfriend or boyfriend in *Egoli*?
- PY: I would like to see Lynette and Mitch back together. I was really sad when they split. I would really like to see them back together. And I would also like to see Paul and Margaret together again.
- MJ: I think Mitch and he must go back to Lynette. I also think there is something developing between Vicki and that nice guy... Paul. I am reading between the lines... Another subplot I think is developing is once a guy is interested in a coloured girl or black girl they continue to like them. [They] will always be attracted to them because Paul was married to Margaret-Rose who is also a coloured girl and now he is attracted to Vicki who is also coloured...
- MP: How did you feel when Margaret-Rose left Paul MJ?
- MJ: Basically I felt that she was unreasonable. I never liked her - that is a person I never liked. She was always very difficult and difficult to please...
- JR: I think Donna must get somebody. She really deserves someone to make her happy.
- LL: I would like to see Lerato getting a boyfriend but I don't know who. She must get somebody.
- MP: How will you develop the Chris/Lynette storyline?
- MJ: I don't think Lynette is interested in Chris because he is the owner of *Walco* or because he is rich. They are attracted to one another. I saw Chris wife only once. I don't think her illness was motivated well as far as I am concerned. I am looking at it as a literary critic... Maybe Chris Edwards was the cause of the accident and he feels guilty and responsible for her condition. I don't think they should match.
- PY: I would not like Chris to match with Lynette because Chris is committed to his wife. For that reason I do not think he will make a perfect partner for Lynette.
- JR: I think they would make a good couple. Lynette will also be a good mother to his children. He must now forget about his wife.
- LL: I would rather see Lynette back with Mitch. But at the moment he is involved with Kimberley.
- MP: How will you develop that relationship - the one between Mitch and Kimberley?
- PY: I would not like Kimberley to have anybody to love - not at all. She must rather have Doug. I hate the way she manipulates people. So I would not really develop anything for them.
- MJ: I don't like that relationship because I don't like Kimberley. I think she is trying hard to be a [trouble maker?] (tape unclear). They are trying to portray that (?) image. Her actions are not motivated... maybe I missed a facts part how she became involved with André, the guy who died... I think they are trying hard to portray her as a bad person. I like Mitch - he didn't pull out with Lynette - she did.
- MP: Do you think Kimberley she must leave *Egoli*?
- PY: No, I do not want her to leave *Egoli* until she is properly punished... she gets away with murder. I still do not understand how Walt died. Because it looks like she knows something or did something... that storyline has not been resolved yet. And somehow I do not really believe she was married to André. She must have bought a lawyer... to make up a certificate because she wanted to inherit all of the Vorster fortune.
- MJ: I think so too.
- LL: Kimberley is mean and nasty. She belongs with that... what is her name? ...Doug. She must leave *Egoli*... she doesn't belong there.
- JR: I cannot stand Kimberley. She doesn't deserve anyone and I think she must leave *Egoli* as soon as possible.
- MP: Is there any other storylines that you will change?
- MJ: What is the function of Louwna? I think she is just there as a prop... she is just there when they run out of ideas. I think the story could continue without her.
- PY: I would not really change any storylines. I would like to see Margaret coming back to Paul though. She is now in Italy with Johan. I want her to be disappointed by Johan and then come back, and to have a proper family. also for Nenna's sake. Nenna deserves better treatment from Margaret. Paul is a darling, he is filling that gap. Nenna loves her children. You hear her talking to Andy "Hello Boeta". She is wonderful. I could slap her sister (Ruby) in the face when she did not want to accept Nenna's kidney.
- MP: Do you think Nenna and Ruby is the same person?
- PY: Sometimes I thought it is the same person - they never let them appear together.
- MJ: Nenna is a very good actress. I also thought that Nenna and her sister were the same person.
- LL: I don't think they are the same person. The look and act to different.
- JR: It is difficult to say if they are the same person. I really don't know.
- MP: What are your thoughts and feelings when you go and sit down to watch *Egoli*?

PY: This is entertainment time for me. I tell myself "now I am forgetting about serious issues". I tend to sit there and refuse to think. If I miss a line or two because my Afrikaans is not so good, it does not bother me... I just do not want to think. I just sit and relax. I love it because it is a South African soapie. I know Rosebank and I recognise familiar places. For the first time on television we are looking at a soapie that is about our own country.

JR: I don't really know. Maybe the feeling that you can switch off after a hard day's work... to relax (tape unclear)

MJ: It depends on the last episode. It portrays South Africa as it should be, not as it is. Somehow it tries to project a South Africa where people live normal lives. I like the way they portray current events like the visit of the queen and the rugby and for instance the hijacking (of Nora) and the high crime rate when they introduce those boys... it is very realistic... also the way they portray the different classes. When you think of this high and mighty Vorsters and the poorer Naudé's. They have a more cordial relationship than the Vorsters. The Naude's are a more close-knit family, they are relaxed, they talk and drink coffee together. And when you go to the Vorsters there is always friction and there is such a cold atmosphere... and they also portray the changes in South Africa, the country is slowly changing.

LL: When I sit down, I just want to relax and forget about the world. This is my own time before I prepare supper.

MP: Do you get emotionally involved with some of the characters?

PY: Yes, when Nora was attacked by Africans, I was angry. Why were the attackers only Africans? It was so cruel the way they did it. You know four blacks were watching Nora while she was drawing money from the autobank. So they come close to her and order her to move. And I was angry, I said to myself "no, no, this is just like in a movie". In real life she should have screamed... Then the next scene, we see them in Nora's house and they took everything. And you know Nora's life is her sewing machine. I cried. She is such a sweet person. I love her. I would really love to be a mother like Nora and Nenna. These two mothers are really models.

MP: This brings me to another question: is/are there characters that you regard as role models?

PY: I really love Nenna and Nora... To come back to the robbery. They took everything in the house and she was just looking at them. She could not scream. Then Bertie came in and called for help. That is how Nora was saved.

MP: How do you feel about Bertie?

PY: I love Bertie. You know there is one thing that made me understand the soft side of Sonet. I used to feel negative towards Sonet... she is selfish a spoiled brat. But when I realise that this girl loves Bertie with all her heart and soul, I began to understand Sonet.

MJ: I don't like Bertie. I think he is just there for comedy... And also because of what I read in the newspaper. I used to like him. But I don't like him anymore because he is a child molester... Every time when I see him he reminds of that story in the newspaper.

[No, Bertie is no good... they should write him out... what is his function?

MP: And you MJ, is there anyone in *Egoli* that you regard as a role model?

MJ: I think Donna, obviously because she is black. She could even be a role model to young aspiring black career women... If you persist and you work hard you can get to the top... I don't think her position is because of affirmative action. She works very hard and she is very efficient. She didn't receive her promotion because she was black - she was just better than the other applicants because she was better prepared...

As far as mothers are concerned, no definitely not Elsa. She is a typical "boerema". Afrikaner mothers are typical like African mothers.

MP: Are they?

MJ: Yes. They interfere so much. I mean now and then you get different ones but they interfere too much. When you get married you become the possession of the whole family, even in our culture. I like Nenna, and I like Niek's mother... Nora, she is a typical mother...

LL: I think Lerato is a role model for young black woman. She is setting a good example of how to get along with different races. She is always friendly and a real matchmaker.

JR: I would say Donna...

MP: Do you attend *Egoli* promotions, read articles about the stars in newspapers or magazines?

LL: I read the summaries in the newspaper or magazines, especially when I miss an episode of *Egoli* - it fills in the gaps. I also watch the snippets on TV - the "*Egoli Tomorrow*". I have never attended any of the promotions.

MJ: Yes, I do read the articles in the magazines.

PY: Yes, the one in Sunnypark. There were so many people. But it was beautiful. I felt like touching them.

MP: Were all the actors at the promotion?

PY: Yes most of them were there. But Nenna was not there. I felt like a part of *Egoli*. Lerato and Donna were there. Donna is so sophisticated.

MP: Do you feel that you can identify with Donna?

PY: Yes in a way... She once made a statement that she would not like affirmative action to be window dressing - one must be efficient to be in a high position. And for that I admire her. She works very hard to prove that she is capable... she deserves her position in *Walco*... She is a good person... also a good neighbor to have around. Nenna and Elsa like her. Donna has had her share of hardship - her husband treated her badly.

MP: How do you feel about Lerato and Sheko?

PY: I like them - they were fighting the other day, like brother and sister. Lerato cannot drive a car. She wants Sheko to teach her [how to drive]. Sheko is expecting new videos. So he could not take Mum to a doctor in town. He was frantic. Apparently they love their mother. So he asked "Lerato could you please take Mamma to the doctor". So they fought. Lerato cannot drive - all her friends were busy or too scared to go to Soweto. So they could not take mother to the doctor.

MP: Now who took the mother?

PY: Nobody and Sheko was furious. He said to Lerato: "What is wrong with you that you cannot have a driver's licence". Lerato was very hurt. So she asked Tarien to teach her...

MP: Do you think there are people like Lerato in real life?

PY: In a way I think we do have girls like Lerato. She is very good but I can live with that.

MJ: I don't know what Lerato is doing there [in *Egoli*]. Her role is not well motivated.

MP: Do you remember she had a relationship with Andy - the relationship that didn't work out?

MJ: Oh yes, there was a reason, yes the culture clash. They try to show to people that culture clash - sometimes it goes beyond love and then it has to stop. But the mother (Nenna) too was the problem. And Lerato's parents were also against the relationship... Lerato is also a busybody she is always interfering in other people's lives. I have two daughters who are just like Lerato - always telling us what to do. But I really don't understand her part in *Egoli*.

LL: Why don't you understand? Lerato and Tarien are now sharing a flat. Maybe they are telling us that members of different cultural groups can live together...

MJ: Yes, but they don't show them that much.

JR: I think Lerato serves as a role model for people. I like the way she carries herself.

MP: What about Sheko - do you think he plays an important role in *Egoli*?

PY: Not really. When he first came in I thought it was particularly to teach Elsa some lessons about Africans. And I think he succeeded. Now I do not know why they keep him there...

MJ: At one stage when he was teaching Elsa Sotho, I thought that was the reason because now and then Elsa would... speak Sotho. And she (Elsa) is a typical Afrikaner lady - now and then she will speak Sotho. And Sonet, she is a mad cap.

MP: How do you feel about Sonet?

MJ: I like her. But sometimes she is just difficult. I understand that even in normal life she is just like that. I was on the plane going to Durban one day and then two ladies discussed her. They said she is just like that in real life. She was rude to Nora... even spoil brats don't behave like

that... she behaves more like - what we call a "straatmeid" than a spoil brat. Sometimes she behaves like that...

MP: What do you think of the friendship between Sheko and Elsa?

PY: I think he is there to give Elsa another view. Elsa is an Afrikaans stereotype - she was upset when Blacks moved into Malborough Mansions. She was so cross. She moved Donna's furniture around.... But now she has changed. It shows that different people can live together in harmony.

LL: I enjoy their friendship. Elsa is very domineering though... always trying to push people like Sheko and her family (Deon) around.

MP: Do you sometimes interact with the characters?

PY: Yes, I do that all the time. I was saying to Mitch the other day after Kimberley had done all those things to *Walco*. First of all I was talking to Vicki, I was asking her aloud "But Vicki why don't you tell the people... everybody make mistakes!"

MP: So you really get involved?

PY: Yes, a few days ago Mitch and Kimberley, when Kimberley was playing after Mitch, and Mitch yielded, I was angry and I said "Mitch why?"

MJ: Yes, I said to Tim "I think you are too gullible". How could he accept that woman as his mother. And when that French woman moved in with Tim, I said: "Please look there, under the bed... Why don't you open your eyes, she is just using you". It is unusual for a man... they try to make him so gullible that it becomes unreal, it is really not true to life.

LL: I was very upset when they left the baby at Donna's doorstep. I felt like crying when the baby was left there. I said "how could a mother do that to her baby?"

JR: I felt for Lerato when she and Andy broke up. I think also Nenna was cruel to reject Lerato... she was very hurt.

MP: What do you think is *Egoli* trying to tell us about the New South Africa?

PY: I think it is fun but it is not easy. Lerato's true friends... are white. But it is a genuine fear in people that Soweto is bad and of course Soweto is bad but you've got to choose between helping a friend and overriding your fear of Soweto. You tell yourself "my life is my life and I am not going to risk it for Lerato or for anybody". So small things like that remind us that we still have a long way to go and that human dignity is complex. You get very good people... But you also get people who are mean at heart. It does not matter which culture. And you look at Kimberley, she is really mean. And you look at Niek - Niek is a simpleton - he makes you angry. He is very emotional and he fails all the time (a born loser - MP).

MJ: I don't agree that Niek is a simpleton. He has a bad temper but he is not a simpleton. I like Niek. He is quite attractive. I think *Egoli* reflects some of the realities of South Africa. For instance, the way they portray the different (social) classes - the rich Vorsters from Waterkloof

and the lower social classes (the Naude's) from Brixton. It doesn't matter there will always be confrontations. And the developing of entrepreneurs... I wish they could do more, they are moving in the right direction like Elsa and Sheko who are involved with the "kospakkies" and Sheko who has the video shop. Yes and the stokvel... also parenthood is reflected. It doesn't matter whether you are the rich or the poor or what the colour of your skin is - all families have the same problems.

LL: Yes, they are trying to but they still have a long way to go. The only time they reflect something of the black culture was when Lerato's parents were there.

MP: Do you think they reflect some aspects of the black culture?

MJ: No, though that black baby boy that was left at Donna's door is typical of Blacks... to abandon their children - they are trying to portray that. Some blacks are also tricksters. Three years ago I was robbed by a black. A young guy came, a trickster speaking like an American, told us how he has lost his plane ticket and my husband gave him money because he (the trickster) said he was an athlete who had to participate in America. And the boy was returned to South Africa when he landed at J F Kennedy... so it is typical for some blacks to trick people... I don't like the portrayal of Lerato because basically black girls are very self-sufficient, they can cook, they can clean... I have helpers in the house but my girls can look after themselves, they stay in a flat in Durban. Lerato is portrayed to be helpless - it is not a true reflection of black culture.

MP: Can you remember when her parents were in *Egoli* - did they portray something of the black culture?

MJ: To some extent, the lobola for instance does happen. The parents want the boy to pay money for their daughters because they are well to do or for what ever reason. And the parents even sometimes decide for the daughter which man she should marry. Even in this modern age we ask lobola... with my daughters... if somebody wants to marry my daughters they have to pay lobola - this is our tradition. It is a rich one. I feel we must go through this tradition. The son in law will then appreciate the wife. I may take even a small amount like R500 because it is a ritual that we must go through. But there is a difference between the people who are exploiting the tradition and those who merely follow the tradition.

MP: What about the balance between drama and comedy?

PY: Yes, we do laugh a lot... More so than in other soap operas. Look at Stephanie in *The Bold and the Beautiful*... she is fighting for her family but the things that she does behind Allen's back, the bad things that she plans... Stephany blackmails people - she blackmails them emotionally, and she gets away with it. And it makes you angry. But in *Egoli* - Kimberley was blackmailing Vicki but she was caught out (?). So things that you do behind people's back, they are discovered. And I like that...

LL: I laugh a lot, especially when Niek and Sonet are fighting. But *Egoli* has its sad moments. I was very upset when Nora was robbed and when the white man hijacked little Albert...

JR: Sheko and ELsa are very funny. But as LL has said you get the sad moments... when Nora was kidnapped. The way they did it was cruel.

MP: Why do you think black women prefer to watch *The Bold and the Beautiful* instead of *Egoli*? Many of the women I phoned said they don't have time to watch *Egoli*.

PY: I would say there is too much Afrikaans, that is the only thing I would say. Because if you really want to watch a programme you will make time... Basically we do not like Afrikaans... I tell you the Afrikaner is like the Zulu... they don't want to change, they don't want to meet you half way... That is why we don't like Afrikaans. You will speak English, you will struggle with Afrikaans, and they (the Afrikaner) can see that you are struggling with Afrikaans and they do know English - I mean they learn English at school but they stick to Afrikaans... they do not meet you halfway.

PY: The Xhosas also speak Zulu. When I meet a Zulu I speak Zulu not Xhosa because I know the Zulus will not speak anything other than Zulu. So somehow this tells you they look down on people... That is the same principle with Afrikaans. Afrikaners just do not want to speak anything else, they are Afrikaans speaking.

LL: I agree with PY. It is because the black women don't like Afrikaans. Sometimes the stories move very fast and then I find it difficult to understand the Afrikaans.

MJ: I think also it is because of Afrikaans. I think more black women will watch if they use more English.

MP: Do you think that they don't understand Afrikaans or that they don't like Afrikaans?

MJ: I can understand Afrikaans because I am married to a Afrikaansspeaking man. But I think in general blacks are against Afrikaans because of the bad connotation of the past - it is the language of the oppressor. Afrikaans is a stigmatized language. And now they don't want to listen to a language that caused so many problems... for them in the past. I will suggest that they let the characters speak in their home tongue and then use subtitles.

MP: What do you think of the balance between English and Afrikaans in *Egoli*?

PY: There is more Afrikaans than English... I would like to see more English because I think English is liked by more people than Afrikaans - 50-50 will be a better balance.

MP: Do you think that viewers who watch *Egoli* will learn more about black cultures?

LL: It all depends on how positive you are... Some people are more optimistic by nature. So if you are an optimistic person you are looking at what you can pick out from the black culture. If you are naturally pessimistic or just negative you perhaps do not even like this association, you sort of ignore it. It depends on who you are...

MP: Would you say that *Egoli* can serve as a cultural forum?

PY: It can, especially if there are more things of blacks like Lerato's parents. They can also let black characters speak

in there home tongue and use subtitles... Elsa is now learning a black language. She can greet people in a black language.

MP: Do you have any messages for the producers of *Egoli*?

PY: They could bring in a black family's home. We know that it is impossible to bring a home in Soweto but bring a black family with all facets of African culture - with there meals, their clothes and their habits.

MJ: I think they must bring back Arno and he must sort out the thing with Jane. Chris Edwards must not prescribe for them what to do. He is suppose to love his daughter but he must not prescribe who his daughter must go out with. And Gretchen must get pregnant. And I also think he (Frans Marx) must slowly balance out Afrikaans and English and try to portray the real South Africa that we are living in.

LL: But, by bringing in a black baby with AIDS you will find that the blacks will object. They will ask: why should it be a black child? Why not a white child? Are they trying to say that all blacks have AIDS? Perhaps they should bring in more positive aspects of the black culture.

EINDE

THE INTERVIEW SESSION WITH VULA

Persoonlike onderhoud: Vrydag 1 Desember 1995, 12:00-13:00

Please note: In the following discussion the participant is called Vula (a pseudonym) in order to keep her identity secret. Since this interview was not taped the notes that were made during the personal interview and the results of the pregroup interview questionnaire are combined in this discussion. A copy of the transcription was handed to Vula for verification.

Vula felt that Lynette and Tim should get married.

She was upset about the fact that Sunette considered an abortion. Vula is totally against abortion. She also felt that in Sunette's case a baby could help her to grow up. According to Vula Sunette is still immature. Furthermore she doesn't like Sunette because she is too bossy and sometimes down right rude. Sunette and Niek's love-hate relationship is sometimes nice though!

Vula likes Donna, Lerato and Nenna. She says that Lerato is "young and articulate and obviously black viewers like myself appreciate her being there". Donna is a character that is not typical (type caste as a domestic or in an inferior role) and "we view her (Donna) with great interest".

Furthermore, it seems that Vula identifies with Donna. She thus serves as a role model for Vula because she is so professional and successful in her job. Furthermore Donna is a real lady, well behaved and good mannered. Vula feels for Donna because she has had her share of suffering (the pain caused by Donna's husband). Two storylines that Vula particularly liked were Lerato's supposed lobola and Lerato's relationship with the white guy. (We see here two cultures meeting.)

Vula gets emotionally involved with the characters and she specifically recalled the pain Margeret-Rose caused Nenna. Furthermore, Vula regards some of the characters as her friends especially Donna and Lerato. Vula was also very upset about Lynette's crisis. She was worried that the 'drug' people would really kill Lynette. She sometimes during the day thought about how Lynette could escape from the drug people.

According to Vula the following people are like people in real life: Nenna and Nora - they experience the same problems that mothers in real life experience with their children. Further examples of 'real life' problems: the Vorster's family and financial crises; death; unreasonable daughter-in-law; pregnancy etc.

Apart from the character, Vula like the following about *Egoli*: their apartments (and houses?) and the way they carry themselves.

Vula dislikes it if a sub-plot is not carried through, for example Lerato's relationship with the white guy - especially his horror of the thought of a beast (cow) being slaughtered).

On the question "what is *Egoli* trying to tell us about the new South Africa?" she replied as follows: the friendship between Checo and Elsa is very touching, especially when Checo calls Elsa "ouma". It just shows that people of different race groups can live together in harmony. Furthermore, Vula feels that South Africa is morally obliged to dig deeper, to give more attention to the wrongs

of the past (of deviding and compartementalising people into groups).

Vula's opinion of the portrayal of different cultural groups in *Egoli* is as follows: "I think it's **normal** and it removes a lot of stereotypes about certain groups that are not afforded the opportunity to mix".

Has Vula learned anything about the different cultural groups in South Africa since she started watching *Egoli*? Her reply was: "I think to a large extent families behave the same irrespective of cultural backgrounds, e.g. love, grieve, joy and sorrow".

Vula is also of the opinion that *Egoli* reflects aspects of the way people live in South Africa, for example how the different social classes live in South Africa (like the super rich Vorsters and the lower class Naude's?).

According to Vula *Egoli* shows how strong women are, especially Nora, Elsa and Nenna. They don't have husbands but cope very well on their own. However, Vula feels that *Egoli* should portray more family units (the family as a unit which consists of both parents and children).

Vula feels that the combination of Afrikaans and English in *Egoli* is a good thing. However, *Egoli* could also use Zulu.

Although Vula watches *Egoli* alone, she does sometimes discuss *Egoli* with her colleagues - especially when an episode is upsetting and/or exciting.

She answered question 10 in the pregroup questionnaire as follows: I pay particular attention to these (story lines) that is about Lerato's family and lobola debacle.

Vula does read articles about the actors and actresses, especially You and Femina magazines. She reads these magazines to learn more about what they are in real life. She has read that Bertie is a child molester and therefore doesn't like him.

Her message to *Egoli* is that she would like to see more children in forthcoming episodes of *Egoli*.

BRONNE

Abrahämsson, U.B. 1994. When women watch television ... *Communications* 19(1):67-85.

Allen, R.C. 1985. *Speaking of soap operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Allen, R.C. 1987a. Reader-oriented criticism, in Allen, R.C. (ed.) *Channels of Discourse*. London: Methuen. pp. 74-112.

Allen, R.C. 1987b. *The guiding light*: soap opera as economic product and cultural document, in Newcomb, H. (ed.) *Television: the critical view*. 4th edition. New York: Oxford University Press. pp. 141-163.

Allen, R.C. 1991. Bursting bubbles: "Soap opera", audiences, and the limits of genre, in Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth, E-M. (eds) *Remote Control: television audiences & cultural power*. Paperback edition. London: Routledge. pp. 44-55.

Alriss, L.P., Cassata, M. & Skill T. 1983. Dyadic interaction on the daytime serials. How men and women vie for power, in Cassata, M. & Skill, T. (eds) *Life on daytime television: tuning-in American serial drama*. Norwood: Ablex. pp. 147-158.

Althusser, L. 1971. *Lenin and philosophy and other essays*, translated by B. Brewster. New York: Monthly Review Press.

Alverado, M., Gutch, R., & Wollen, T. 1987. *Learning the media: an introduction to media teaching*. 1st edition. London: MacMillan.

Ang, I. 1985. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London: Routledge.

Ang, I. 1990a. Culture and communication: towards an ethnographic critique of media consumption in the transnational media system. *European Journal of Communication* 5(2-3): 239-260.

Ang, I. 1990b. Melodramatic identifications: television fiction and women's fantasy, in Brown, M-E. (ed.) *Television and women's culture: politics of the popular*. Sydney: Currency. pp. 75-88.

- Ang, I. 1991. Wanted: audiences. On the politics of empirical audience studies, in Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth E. (eds) *Remote control: television, audiences, & cultural power*. Paperback edition. London: Routledge. pp. 96-115.
- Ang, I. & Morley, D. 1989. Mayonnaise culture and other European follies. *Cultural Studies* 3(2):133-144.
- Assam, R.H. 1986. A genre analysis of television docudrama. *Doctor of Philosophy. University of Georgia*. Ann Arbor, Michigan: University Information Service.
- Barker, M. 1989. *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester: Manchester University Press.
- Barthes, R. 1973. *Mythologies*. London: Paladin.
- Barthes, R. 1975. *S/Z*. New York: Hill & Wang.
- Barthes, R. 1977. *Image-Music-Text*. ed. and trans. S. Heath. London: Fontana.
- Berger, A.A. 1992. *Popular culture genres: theories and texts*. London: Sage.
- Bilteyst, D. 1995. *Hollywood in het avondland*. Brussel: Vubpress.
- Blumler, J.G., Gurevitch, M. & Katz, E. 1985. Reaching out: a future for gratifications research, in Rosengren, J.E., Wenner, L.A. & Palmgreen, P. (eds) *Media gratifications research: current perspectives*. Beverly Hills, Calif: Sage.
- Bourdieu, P. 1980. The aristocracy of culture. *Media, Culture and Society* 2(3):225-254.
- Bouwer, S. 1991. Orkney snork nie. *Communicare* 10(2):6-21.
- Breen, M. & Corcoran, F. 1982. Myth in the television discourse. *Communication Monographs* 47(2):127-136.
- Brown, M-E. 1987. The politics of soaps: pleasure and feminine empowerment. *Australian Journal of Cultural Studies* 4(2):1-25.
- Brown, M-E. 1990. Motley moments: soap opera carnival, gossip and the power of the utterance, in Brown, M-E. (ed.) *Television and women's culture: politics of the popular*. Sydney: Currency. pp. 201-210.

Brunsdon, C. 1983. *Crossroads: Notes on soap opera*, in Kaplan, E.A.(ed.) *Regarding television*. Los Angeles: American Film Institute. pp. 50-63.

Buckingham, D. 1987. *Public secrets: "EastEnders" and its audience*. London: British Film Institute.

Buckingham, D. (ed.) 1990. *Watching media learning: making sense of media education*. London: The Falmer.

Buckman, P. 1984. *All for love: a study in soap opera*. London: Secker & Warburg.

Burke, K. 1970. *The rhetoric of religion: studies in logology*. Berkley, Calif: University of California Press.

Cantor, M. & Pinegreen, S. 1983. *The soap opera*. Beverly Hills, Calif: Sage.

Carey, J. 1989. *Communication as culture*. Boston: Unwin & Hyman.

Cassata, M. 1983. The more things change, the more they are the same: an analysis of soap operas from radio to television, in Cassata, M. & Skill, T. (eds) *Life on daytime television: tuning-in American serial drama*. Norwood: Ablex. pp. 85-100.

Cassata, M. & Skill, T. (eds). 1983. *Life on daytime television: tuning-in American serial drama*. Norwood: Ablex.

Caughey, J. 1982. The ethnography of everyday life: theories and methods for American culture studies. *American Quarterly* 34(3):222-243.

Chatman, S. 1978. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chesebro, J.W. 1987. Communication, values, and popular television series — a four-year assessment, in Newcomb, H. (ed.) 4th edition. *Television: the critical view*. New York: Oxford University Press. pp. 17-52.

Cohen, J.R. 1991. The "relevance" of cultural identity in audiences' interpretations of mass media. *Critical Studies in Mass Communication* 8(4):442-454.

Comstock, G. 1983. A social scientist's view of daytime serial drama, in Cassata, M. & Skill, T. (eds) *Life on daytime television: tuning-in American serial drama*. Norwood: Ablex. pp. xxiii-xxix.

- Corner, J. 1991. Meaning, genre and context: the problematics of "public knowledge", in Curran, J. & Gurevitch, M.(eds) *New audience studies*. London, New York: Edward Arnold. pp. 267-284.
- Curran, J., Gurevitch, M. & Wollacott, J. 1977. *Mass communication and society*. London: Open University.
- Denzin, N.K. 1978. *The research act: a theoretical introduction to social methods*. 2nd edition. New York: McGraw-Hill.
- Drotner, K. 1994. Media ethnography. *Communications* 19(1):87-103.
- Duisende kykers weg by SABC se nuwe TV. *Rapport*, 10 Maart 1996:6.
- Du Plooy, G.M. 1989. *Understanding television: guidelines for visual literacy*. Cape Town: Juta.
- Du Plooy, G.M. 1991. Genre criticism, in Fourie, P.J (ed.) *Critical television analyses: an introduction*. Cape Town: Juta. pp. 45-69.
- Du Plooy, H. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.
- Dyer, R. 1977. Victim: hermeneutic project. *Film Form* 1(2):3-22.
- Dyer, R. 1981. Introduction, in Dyer, R., Garaghty, C., Jordan, M., Lovell, T., Paterson, R. & Stewart, J. (eds) *Coronation Street*. London: British Film Institute. pp. 1-9.
- Eco, U. 1979. *Introduction. The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eysenck, H., & Nias, P. 1976. *Violence and the media*. London: Maurice Temple Smith.
- Fejes, F. 1984. Critical mass communications research and media effects: The problem of the disappearing audience. *Media, Culture and Society* 6(3):219-232.
- Fiske, J. 1987a. *Television culture*. London: Routledge.
- Fiske, J. 1987b. British cultural studies and television, in Allen R.C. (ed.) *Channels of discourse: television and contemporary criticism*. London: Methuen. pp. 254-290.

Fiske, J. 1991. Moments of television, in Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth E. (eds) *Remote control: television, audiences, & cultural power*. London: Routledge. pp. 56-78.

Fiske, J. & Hartley 1978. *Reading television*. London: Routledge.

Foster, H.M. 1984. The new literacy: television, purveyor of modern myth. *English Journal* 73(2):26-30.

Fourie, P.J. 1983. *Beeldkommunikasie. Kultuurkritiek, ideologiese kritiek en 'n inleiding tot beeldsemiologie*. Johannesburg: McGraw-Hill.

Fourie, P.J. 1987. 'n Estetika van televisievermaak. *Communicare* 6(2):27-35.

Fourie, P.J. 1988. *Aspects of film and television communication*. Cape Town: Juta.

Fourie, P.J. 1991. Introduction: the critical study of television, in Fourie, P.J. (ed.) *Critical television analyses: an introduction*. Cape Town: Juta. pp. 1-20.

Fourie, P.J. 1996. The media as a symbolic form and text, in Fourie, P.J. (ed.) *Introduction to communication: communication & the production of meaning*. Cape Town: Juta. pp. 156-193.

Frey, L.R., Botan, C.H., Friedman, P.G. & Kreps. G.L. 1991. *Investigating communication: an introduction to research methods*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Frith, S. 1986. Hearing secret harmonies, in MacCabe, C. (ed.) *High theory/low culture: analysing popular television and film*. Manchester: University Press. pp. 53-70.

Gadamer, H-G. 1975. *Truth and method*. New York: Seabury.

Gadamer, H-G. 1976. *Philosophical hermeneutics*. Berkley: University of California Press.

Garaghty, C. 1981. The continuous serial - a definition, in Dyer, R., Geraghty, C., Jordan, M., Lovell, T., Paterson, R. & Stewart, J. (eds) *Coronation Street*. London: British Film Institute. pp. 9-26.

Garaghty, C. 1991. *Women and soap opera: a study of prime time soaps*. Cambridge: Polity.

Geertz, C. 1973. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.

Gerbner, G., & Gross, L. 1979. The demonstration of power. *Journal of Communication* 29:177-196.

Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., & Signorieli, N. 1986. Living with television. The dynamics, of the cultivation process. In Bryant, J. & Zillman, D. (eds) *Perspectives on media effects*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum. pp. 17-40.

Geuss, R. 1981. *The idea of critical theory. Habermas and the Frankfurt School*. Cambridge: University Press.

Gitlin, T. 1986. *Watching television*. Randomhouse: Pantheon Books.

Gouldner, A.W. 1970. *The coming crisis of Western sociology*. New York: Avon.

Gramsci, A. 1971. *Selections from the prison notebooks*. London: Lawrence & Wishart.

Greenberg, S.B. 1980. *Life on television: content analysis of U.S. TV drama*. Norwood, NJ: Ablex.

Grossberg, L. 1983. Cultural studies revisited and revised, in Mander (ed.) *Communications in transition*. New York: Praeger. pp. 39-70.

Grossberg, L. 1988. *It's a sin. Essays on postmodernism, politics and culture*. Sydney: Power Relations.

Grossberg, L. 1989. The circulation of cultural studies. *Critical Studies in Mass Communication* 6(4):413-420.

Gurevitch, M., Bennett, T., Curran, J. & Woollacott, S. (eds.) 1981. *Culture, society and the media*. London: Methuen.

Hall, S. 1980. Encoding/decoding, in Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. & Willis, P. (eds) *Culture, media, language*. Birmingham: University of Birmingham. pp. 128-138.

Hall, S. 1982. The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies, in Gurevitch, M., Bennett, T., Curran, J., Woollacott (eds) *Culture, society and the media*. London: Methuen. pp. 56-90.

Hall, S. 1984. The narrative construction of reality. *Southern Review* 17:3-17.

Hall, S. 1985. Signification, representation, ideology: Althusser's theory and the post-structural debates. *Critical Studies in Mass Communication* 2(3):103-120.

- Hall, S. 1986. The problem of ideology: Marxism without guarentees. *Journal of Communication Inquiry* 10(2): 28-44.
- Hall, S. 1989. Ideology, in: Barnouw, E. Gerbner, G., Schramm, W., Worth, T. & Gross, L. (ed.) *International Encyclopedia of Communication*. Volume 2. New York: Oxford University Press.
- Hammersley, M. & Atkin, P. 1983. *Ethnography: principles in practice*. London: Routledge.
- Hans, J.S. 1980. Hermeneutics, play, deconstruction. *Philosophy Today* 24:305-323.
- Hart, A. 1991. *Understanding the media. A practical guide*. London: Routledge.
- Hervey, S. 1982. *Semiotic perspectives*. London: George Allen & Unwin.
- Herzog, H. 1944. What do we really know about day-time serial listeners? in Lazarsfeld, P.F. & Stanton, F.N. (eds) *Radio research 1942-1943*. New York: Dual, Sloane & Pearce.
- Hobson, D. 1982. *Crossroads: the drama of a soap opera*. London: Muthuen.
- Hobson, D. 1990. Women audiences and the workplace, in Brown, M-E (ed.) *Television and women's culture: politics of the popular*. Sydney: Currency. pp. 61-74.
- Hobson, 1991. Soap operas at work, in Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth E. (eds) *Remote control: television, audiences, & cultural power*. Paperback edition. London: Routledge. pp. 150-167.
- Hodge, R. & Tripp, D. 1986. *Children and television*. Cambridge: Polity.
- Höijer, B. 1990. Studying viewers' reception of television programmes. Theoretical and methodological considerations. *European Journal of Communication* 5(1): 29-56.
- Höijer, B. 1992. Socio-cognitive structures and television reception. *Media, Culture and Society* 14:583-603.
- Holub, R.C. 1984. *Reception theory: a critical introduction*. London: Methuen.
- Horton, D. & Wohl, R.R. 1956. Mass communication and parasocial interaction. *Psychiatry* 19(3):215-229.

Horton, D. & Wohl, R.R. 1976. "Mass communication and parasocial interaction: observations on intimacy at a distance". *Drama in life: the uses of communication in society*. New York: Hastings.

Huizenga, J. 1950. *Homo ludens: a study of the play element in culture*. London: Temple Smith.

Husserl, E. 1973. *Experience and judgement*. London: Routledge & Kegan Paul.

Huysamen, G.K. 1994. *Methodology for the social and behavioural sciences*. Halfway House: Southern Books.

Ingarden, R. 1973. *The literary work of art*. Translated by G.C. Grabowisz. Evanston III: Northwestern University Press.

Inglis, F. 1990. *Media theory: an introduction*. Oxford: Basil Blackwell.

Intintoli, M.J. 1984. *Taking soaps seriously: the world of Guiding Light*. New York: Praeger.

Iser, W. 1978. *The act of reading. A theory of aesthetic response*. London: Routledge & Kegan Paul.

Jalbert, P.L. 1995. Critique and analysis in media studies: media criticism and practical action. *Discourse & Society* 6(1):7-26.

Jauss, H.R. 1982. *Towards an aesthetic of reception*. Brighton: Harvester.

Jensen, K.B. 1987. Qualitative audience research: toward an integrative approach to reception. *Critical Studies in Mass Communication* 4(1):21-36.

Jensen, K.B. 1990. Television futures: a social action methodology for studying interpretive communities. *Critical Studies in Mass Communication* 7: 129-146.

Jensen, K.B. & Jankowski, N.W.(eds) 1991. *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research*. New York: Routledge.

Jensen, K.B. & Rosengren, K.E. 1991. Five traditions in search of the audience. *European Journal of Communication* 5:207-238.

Jose, P.E. & Brewer, W.F. 1984. Development of story liking: character identification, suspense, and outcome resolution. *Developmental Psychology* 20(5):911-924.

Jostein, G. 1989. 'High culture' revisited. *Cultural Studies* 3(2):194-207.

Katz, E. & Liebes, T. 1984. Once upon a time in *Dallas*. *Intermedia* 12: 28-32.

Katz, E. & Liebes, T. 1986. Mutual aid in the decoding of *Dallas*. Preliminary notes from a cross-cultural study, in Drummond, P. & Paterson, R. (eds) *Television in transition*. London: British Film Institute. pp. 106-125.

Katz, E. & Liebes, T. 1987. Decoding *Dallas*: notes from a cross-cultural study. in Newcomb, H. (ed.) 4th edition. *Television: the critical view*. New York: Oxford University Press. pp. 419-432.

Kinzer, N.S. 1975. "Soapy sin in the afternoon", in Wells, A. (ed.) *Mass media and society*. Palo Alto, CA: Mayfield. pp. 78-81.

Kipnis, L. 1986. 'Refunctioning' reconsidered: towards a left popular culture, in MacCabe, C. (ed.) *High theory/low culture: analysing popular television and film*. Manchester: University Press. pp. 11-36.

Kozloff, S.R. 1987. Narrative theory and television, in Allen, R.C. (ed.) *Channels of discourse*. London: Methuen. pp. 42-73.

Labov, W. 1972. *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Liebes, T. 1988. Cultural differences in the retelling of television fiction. *Critical Studies in Mass Communication* 5: 277-292.

Liebes, T. & Katz, E. 1990. *The export of meaning: cross-cultural readings of Dallas*. New York: Oxford University Press.

Lindlof, T.R. (ed.) 1987. *Natural audiences: qualitative research and media uses and effects*. Norwood NJ: Ablex.

Lindlof, T.R. 1991. The qualitative study of media audiences. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 35(1):23-42.

Lindlof, T.R. & Meyer T.P. 1987. Mediated communication as ways of seeing, acting, and constructing culture: the tools and foundations of qualitative research, in Lindlof, T.R. (ed.) *Natural audiences: qualitative research and media uses and effects*. Norwood NJ: Ablex. pp. 1-32.

Livingstone, S.M. 1988. The implicit representation of characters in *Dallas*: a multidimensional scaling approach. *Human Communication Research* 13(3): 399-417.

Livingstone, S.M. 1989. 'Interpretive viewers and structured programs'. *Communication Research* 16(1):25-57.

Livingstone, S.M. 1990a. Interpreting a television narrative: how different viewers see a story. *Journal of Communication* 40(1):72-85.

Livingstone, S.M. 1990b. *Making sense of television: the psychology of audience interpretation*. Oxford: Pergamon.

Livingstone, S.M. 1993. The rise and fall of audience research: an old story with a new ending. *Journal of Communication* 43(4): 5-13.

Lovell, T. 1981. Ideology and *Coronation Street*, in Dyer, R., Geraghty, C., Jordan, M., Lovell, T., Paterson, R. & Stewart, J. (eds), *Coronation Street*. London: British Film Institute. pp. 40-52.

Lull, J. 1980. The social use of television. *Human Communication Research* 6(3):198:209.

Lull, J. 1987. Audiences, texts and contexts. *Critical Studies in Mass Communication* 4:318-322.

Lull, J. 1988. *Critical response*: the audience as nuisance. *Critical Studies in Mass Communication* 5: 239-243.

Lull, J. 1990. *Inside family viewing: ethnographic research on television's audiences*. London, New York: Routledge.

Luria, A.R. 1976. *Basic problems of neurolinguistics*. The Hague: Mouton.

MacCabe, C. 1986. Defining popular culture, in MacCabe, C. (ed.) *High theory/low culture: analysing popular television and film*. Manchester: University Press. pp. 1-10.

Malan, C. 1994. Popmodernistiese pragmatiek: die veranderende rol van populêre kultuur in die nuwe Suid-Afrika. *Communicare* 13(1): 5-22.

Marcuse, G.E. & Fisher, M.M.J. 1986. *Anthropology as cultural critique*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Marshall, C. & Rossman, G. 1989. *Designing qualitative research*. London: Sage.
- Martin-Barbero, J. 1993. *Communication, culture and hegemony: from the media to mediations*. London: Sage.
- Massing, H. 1988. Decoding *Dallas*: comparing American and German viewers, in Berger, A.(ed.) *Television and society*. New Brunswick: Transaction.
- McGuigan, J. 1992. *Cultural populism*. London: Routledge.
- McMahon, B., & Quin, R. 1987. Stories and stereotypes. *Metro*, 40-49.
- McQuail, J. 1987. *Mass communication theory. An introduction*. London: Sage.
- Modleski, T. 1982. *Loving with a vengeance: as produced fantasies for women*. London: Methuen.
- Moore, S. 1993. *Interpreting audiences: the ethnography of media consumption*. London: Sage.
- Morley, D. 1980. *The 'nationwide' audience: structure and decoding*. London: British Film Institute.
- Morley, D. 1985. 'Cultural transformations. The politics of resistance'. *Mass Communication Review Yearbook* 5: 237-250.
- Morley, D. 1986. *Family television: culture power and domestic leisure*. London: Comedia.
- Morley, D. 1991. Changing paradigms in audience studies, in Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth, E. (eds). *Remote control: television, audiences, & cultural power*. Paperback edition. London: Routledge. pp.16-43.
- Morley, D. 1992. *Television, audiences and cultural studies*. London: Routledge.
- Morley, D. 1993. Active audience theory: pendulums and pitfalls. *Journal of Communication* 43(4):13-20.
- Morley, D. & Silverstone, R. 1990. Domestic communication - technologies and meanings. *Media, Culture and Society* 12:31-55.
- Morris, M. 1988. Banality in cultural studies. *Block* 14:15-25.

- Mouton, J. & Marais, H.C. 1985. *Metodologie van die geesteswetenskappe: basiese begrippe*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike navorsing.
- Murdock, G. 1989. Cultural studies: missing links. *Critical Studies in Mass Communication* 6(4):413-420.
- Nariman, H.D. 1993. *Soap operas for social change: toward a methodology for entertainment-education television*. London: Praeger.
- Neal, S. 1977. Propaganda. *Screen* 24:6, 2-27.
- Newcomb, H. 1983. A humanist's view of daytime serial drama, in Cassata, M. & Skill, T. (eds) *Life on daytime television: tuning-in American serial drama*. Norwood: Ablex. pp. xxix-xxxv.
- Newcomb, H. 1984. On the dialogical aspects of mass communication. *Critical Studies in Mass Communication* 1:44-48.
- Newcomb, H. & Hirsch, M.C. 1987. Television as a cultural forum, in Newcomb, H. (ed.), 4th edition. *Television: the critical view*. New York: Oxford University Press. pp. 455-470.
- Nightingale, V. 1989. What's ethnographic about ethnographic research? *Australian Journal of Communication* 16: 50-63.
- Noble, G. 1975. *Children in front of the small screen*. London: Sage.
- O'Keefe, G.J. & Reid-Nash, K. 1987. Crime news and real world blues, *Communication Research* 14(2):147-163.
- Ortony, A., Clore, G.L. & Collins, A. 1988. *The cognitive structures of emotions*. New York: Cambridge University Press.
- Parkin, F. 1975. *Class inequality and political order*. London: Palidin.
- Pauly, J.J. 1991. A beginner's guide to doing qualitative research in Mass communication. *Journalism Monographs* 125: February 1991.
- Pitout, M. 1989. Die gebruike- en bevredigingsbenadering: 'n kritiese evaluering van die teorie en metode. *Ongepubliseerde M.A.verhandeling*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Pitout, M. 1991. Reception theory and television, in Fourie, P.J (ed.) *Critical television analyses: an introduction*. Cape Town: Juta. pp. 116-140.

Pitout, M., Van Vuuren, & Van Deventer, M. 1985. Televisiekykpatrone en videogebruik by die skoolgaande jeug: 'n telefoonopname, *Communicatio* 11(2): 45-50.

Potkay, C.R. & Potkay, C.E. 1984. Perception of female and male comic strips characters II: favorability and identification are different dimensions. *Sex roles* 10(1/2), 119-128.

Propp, V. 1968. *Morphology of the folktale*. 2nd Edition. Austin, TX: University of Texas Press.

Radway, J. 1984. Interpretive communities and variable literacies: the functions of romance reading. *Daedalus* 113 (1): 49-13.

Radway, J. 1988. Reception study: ethnography and the problems of dispersed audiences and nomadic subjects. *Culture Studies* 2(3):359-376.

Reader's Digest Universal Dictionary. 1987. New York: Reader's Digest Association Far East.

Real, M. 1989. *Supermedia: a cultural studies approach*. Newbury Park: Sage.

Ricoeur, P. 1976. *Interpretation theory*. Fort Worth: Texas University Press.

Ricoeur, P. 1983. *Hermeneutics and the human science*, edited by J.B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.

Roelofse, J.J. 1982. *Tekens en betekenis. 'n Ander perspektief op kommunikasie*. McCraw-Hill: Isando.

Rojek, C. 1985. *Capitalism and leisure theory*. London: Tavistock.

Roscoe, J., Marshall, H. & Gleeson, K. 1995. The television audience: a reconsideration of the taken-for-granted terms 'active', 'social' and 'critical', *European Journal of Communication* 10(1):87-108.

Rosen, R. 1986. Soap operas: search for yesterday, in Gitlin, T. (ed.) *Watching television*. Randomhouse: Pantheon Books. pp. 42-67.

Rosenfield, L. & Mader, T. 1984. "The functions of human communication in pleasing." In: Arnold, C. & Bowers, J. *Handbook of rhetorical and communication theory*. Boston: Allyn & Bacon.

Rosengren, K.E. 1985. Growth of a research tradition: some concluding remarks, in Rosengren, J.E., Wenner, L.A. & Palmgreen, P. (eds) *Media gratifications research: current perspectives*. Beverly Hills: Sage. pp. 161-172.

Rosengren, K.E., Wenner, L.A. & Palmgreen, P. (eds) 1985. *Media gratifications research: current perspectives*. Beverly Hills: Sage.

Rossouw, H. 1987. Fenomenologie en menskunde, in Snyman, J.J. & Du Plessis, P.G.W. (reds.) *Wetenskapsbeelde in die geesteswetenskappe*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike navorsing. pp. 91-110.

Rubin, A.M., Perse, E.M. & Taylor, D.S. 1988. A methodological examination of cultivation. *Communication Research* 15(2):107-136.

SARNS, Amps Meters. 1995, in *Market Research*. Unpublished research paper. Randburg: Electronic Media Research.

Schoeman, M. & Van Veuren, P. 1987. Filosofiese hermeneutiek in gesprek met die vakwetenskappe: Gadamer en Ricoeur, in Snyman, J.J. & Du Plessis, P.G.W. (reds.) *Wetenskapsbeelde in die geesteswetenskappe*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike navorsing. pp. 111-134

Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth E. (eds.) 1991. *Remote control: television, audiences, & cultural power*. Paperback edition. London: Routledge.

Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth E. (eds.) 1991. "Don't treat us like we're stupid and naïve": towards an ethnography of soap opera viewers, in Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth E. (eds) *Remote control: television, audiences, & cultural power*. Paperback edition. London: Routledge. pp. 150-167.

Slater, P. 1977. *Origin and significance of the Frankfurt School*. London: Routledge & Kegan Paul.

Snyman, J.J. & Du Plessis, P.G.W. (reds) 1987. *Wetenskapbeelde in die geesteswetenskappe*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.

Soares, M. 1978. *The soap opera book*. New York: Harmony.

- Spradley, J.P. 1979. *The ethnographic interview*. New York: Holt, Rinehard & Winston.
- Sumner, C. 1979. *Reading ideologies*. London: Academic Press.
- Thompson, J.P. 1990. *Ideology and modern culture. Critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge: Polity.
- Timberg, B.M. 1987. The rhetoric of the camera in television soap opera, in Newcomb, H. (ed.) 4th edition. *Television: the critical view*. New York: Oxford University Press. pp. 164-177.
- Todorov, T. 1975. *The fantastic*. Ithaca: Cornell University Press.
- Tracy, D. 1989. Interpretation (hermeneutics), in Barnouw, E. Gerbner, G., Schramm, W., Worth, T. & Gross, L. (eds). *International Encyclopedia of Communication*. Volume 2. New York: Oxford University Press.
- Tulloch, J. 1991. Approaching the audience: the elderly, in Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, G. & Warth E. (eds) 1991. *Remote control: television, audiences, & cultural power*. London: Routledge. pp. 180-203.
- Van Dijk, T.A. van. 1987. *Communicating racism: ethnic prejudice in thought and talk*. Newbury Park, Cal.: Sage.
- Van Zyl, J. 1994. Human rights, television popular culture and telenovela. *Communicare* 13(1): 23-30.
- Weinsheimer, J. 1985. *Gadamer's hermeneutics: a reading of Truth and method*. New Haven: Yale University Press.
- Whetmore, E.J. & Kielwasser, A.P. 1983. The soap opera audience speaks: a preliminary report. *Journal of American Culture* 6(3):110-116.
- White, M. 1987. Ideological Analysis and television, in Allen, R.C. (ed.) *Channels of discourse: television and contemporary criticism*. London: Methuen. pp. 134-171.
- White, R.A. 1994. Audience "interpretation" of media: emerging perspectives. *Communication Research Trends* 14(3):3-47.
- Wigston, D. 1991. Narrative theory and analysis, in Fourie, P.J (ed.) *Critical television analyses: an introduction*. Cape Town: Juta. pp. 70-94.

Willeman, P. 1978. Notes on subjectivity: on reading Edward Branigan's subjectivity under siege. *Screen* 19:41-69.

Williams, R. 1983. The analysis of culture. In: Benett, T, Martin, G., Mercer, C. & Woollacott, J. (eds) *Culture, ideology and social process*. London: Open University. pp. 43-52.

Williams, J.P. 1990. All's fair in love and journalism: female rivalry in *Superman*, *Journal of Popular Culture* 24(2):103-112.

Wilson, T. 1993. *Watching television: hermeneutics, reception and popular culture*. Cambridge: Polity.

Wimmer, R.D. & Dominick, J.R. 1994. *Mass media research: an introduction*. 4th edition. Belmont, CA: Wadsworth.